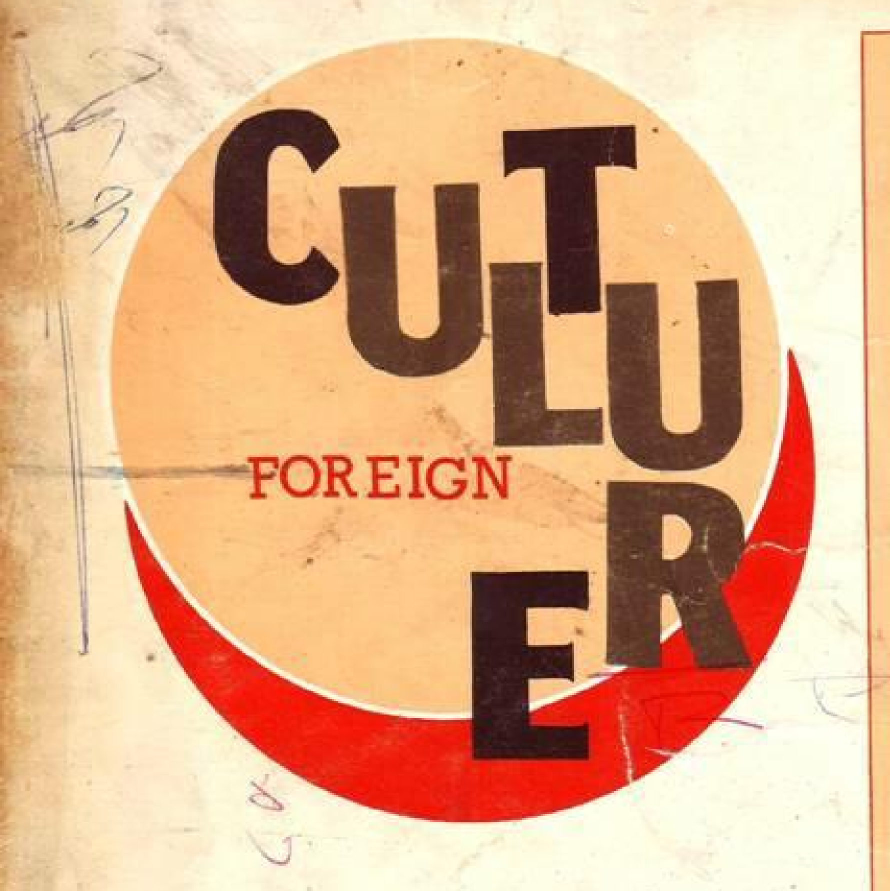


دراسات اولى:

القصة الحديثة اصولها وخلفياتها

الجذور الفلسفية للثقافة الغربية

ذكريات عن اليوت

المسرح والبحث عن تقنية جديدة

من أدب الشعوب:

مدن لا مرئية

للكاتب الايطالي ايتالو كالفينو

قصائد امريكية معاصرة

قصائد من قطلونية

مسرحية الرداء الأخضر

الثعبان الذهبي: فصلان من رواية

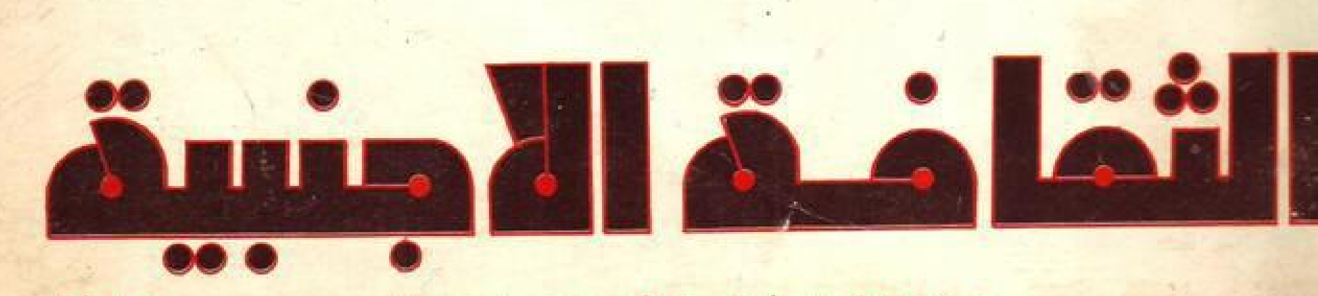
الكاتب الشيلي سيرو الكريا

كتاب العدد:

الترجمة الكاملة لديوان الشاعر الياباني

باثيو





الثقافة الاجنبية

مجلة تعنى بشؤون الأدب في العالم

١٩٨٥

الثقافة الاجنبية

مجلة تعنى بشؤون الأدب في العالم

رئيس التحرير ياسين طه حافظ

العدد ١ السنة الخامسة ١٩٨٥

تصدرها وزارة الثقافة والاعلام - دائرة الشؤون الثقافية والنشر

نيسان النصر والميلاد

للناس من نيسان وروده واخضراره. وللناس من نيسان النسمات العذاب التي تصحب وتعقب ذوبان الجليد.. وفي نيسان ايضا تفرح السهول البعيدة وحارثو تربتها المهجورة اليابسة بمقدم سيول الربيع وجريان الماء في القنوات الجديدة

أمام هذا المزاج الرائق الجميل للطبيعة، امام هذا التفتح والانبثاقات الخضر، نقف اليوم لنستقبل نيسان الفرح، ونيسان الانبعاث الحضاري وبدء الطريق الجديد في التاريخ.

ففي السابع من هذا الشهر البهيج يصادف ميلاد حزب البعث العربي الاشتراكي، ميلاد الدعوة للهوية القومية. وللوطن العربي الواحد والأمة المهابة ذات الشأن في العصر وذات الرسالة الجديدة فيه.

واليوم الثامن والعشرون من نيسان، هو ميلاد قائد العراق ومؤسس نهضته الجديدة، الرئيس المظفر صدام حسين.

ونحن إذ نبارك لشعبنا ميلاد الحزب والقائد، نبارك للشعب نهوضه والطريق الجديد الصعب والمشرف الذي ابتدأ بثقة عالية السير فيه. مطمئنا لشرف العمل وجلال الهدف والمعنى العظيم للمسيرة.

مبارك يوم بدء المسير، يوم ميلاد الحزب، مبارك الثامن والعشرون من نيسان، يوم ميلاد القائد الذي قاد الحزب في الأزمنة الصعبة، وقاد البلاد في المعترك الاكبر من اجل الكرامة الوطنية وحفظ السيادة.

ونبارك لشعبنا العظيم هذا الصمود الكبير بوجه الشر. وهذا التمكنّ ـ المفخرة من حماية الوطن، وهذا التأسيس المشرف للمستقبل.

مبارك نيسان العراق الجديد!

ويا أيتها الاجيال القادمة اشهدي على كبر قلوب. وعلى جبروت الافواج التي لازمت حدود عراقكم سنين، من أجل أن تأتوا فتجدون وطناً وحضارة ومجداً.

وانتم ايها الأبطال الرابضون على حدود العراق العزيز، ايها الصادقون ايمانا والطيبون معادن، لكم شرف الدفاع المجيد، وشرف سلامة الموقف، وشرف الوجود الصحيح، لكم ياسادتي شرف المعنى!

رئيس التحرير

دراسات أولى

القصة الحديثة أصولها وخلفياتها

ولتر ألن
Walter Allen

ترجمة : د. محسن جاسم الموسوي

توطئة

عندما التقيت الاستاذ ولتر ألن في جامعة دالهوزي الكندية عام ١٩٧٤ كان كهلاً انذاك، دون أن تقلل شيخوخته من نشاطه : ولعل كتبه المنشورة عندئذ شأن الرواية الانكليزية والموروث والحلم ودراساته النقدية عن جورج اليوت وارنولد بنت وروراياته قد أكسبته ذيوعاً متميزاً بين دارسي الأدب الانكليزي. فولتر ألن جاز الى الدراسة الاكاديمية بحسين أضافيين، أولهما حس الخلاق بصفته مبدعاً وكاتباً روائياً، وثانيهما حسه الصحفي المتابع بحكم تخصصه في كتابة المتابعات والعروض لملحق جريدة التايمز الأدبي وادارته لتحرير مجلة نيوستيتسمان الاسبوعية لبعض الوقت بهذه الأمكانية كان أكاديمياً أيضاً، أنشأ قسم اللغة الانكليزية في جامعة اولستر، وعمل في عدة أقسام أدبية في جامعات مرموقة في انكلترا و أيرلندة وكندا والولايات المتحدة الأمريكية وهذا الكتاب مقتطع من مجلد ضخم ظهر له حديثا بعنوان (القصة القصيرة بالانكليزية) من منشورات مطبعة كلارندن، أكسفورد، في عام ١٩٨١

القصة أم الحكاية؟

أينما كانت القصة القصيرة عرضة للنقاش وفي كل مكان من العالم، تبرز على نحو مفاجيء بضعة أسماء. فهذان جيكوف وموبوسان دائماً ومن ثم بو و كبلنغ وجويس ولربما أيضا كاترين مانسفيلد وهمنغوي وهذا الأمريكي شيڤر. فالقصة القصيرة كما نفهمها اليوم هي شكل عالمي وحديث في آن واحد، أي أنها أساساً نمط حديث. وكان بو وهو الأول في الاسماء المذكورة في تاريخ القصة قد ولد عام ١٨٠٩ اما موبوسان فقد ولد في عام ١٨٥٠ وبعده بعشر سنوات كان جيكوف. أي ان القصة القصيرة المكتوبة بالأنكليزية وبتعبيراتها المختلفة في العالم كله يجب أن تلاحظ في ضوء هذه الخلفية.

لكن اطلاق مثل هذه التصريحات مجردة يجعل المرء في مواجهة مشكلات أبرزها مشكلة (التعريف) فما الذي يجعل قصة قصيرة حديثة؟ وكيف تختلف قصة حديثة عن واحدة في الماضي؟ لقد كان الناس يحكون القصص لآلاف السنين، بل أن حكاية القصص والاستماع لها قد يضرب في القدم، كقدم اللغة نفسها. في بعض الأحيان تدعى القصص حكايات، طبعاً، وحسب ماتؤشره علوم أصول الكلمات فان الحكاية هي نمط شفاهي، تؤلف بقصد تملك جمهور من المستمعين لا القراء. أما اليوم فان الكلمتين تتداخلان ومحاولة التمييز شكلياً بينهما قد لا تقودنا الى نتيجة. ولم تبق القصص والحكايات التي يذكرها الناس للاخرين حية متداولة الان، لكننا يمكن أن نحزر طبيعة تكوينها من خلال تلك التي وردتنا من ماض ليس بعيداً، تلك هي حكايات التسلية العربية [الف ليلة وليلة] وقصص المغامرات (غيستا روما نورم) و الديكاميرون لبوكاشيو وغيرها. برغم أننا مازلنا نقرأ هذه ونتمتع بها. الا أننا لا نخلط بينها وبين قصص جيكوف

وموبوسان . وهناك كما يبدو فرق أساس بين النمطين، وهو فرق يتجاوز الخلاف بين الملفوظ والمكتوب أما جيكوف وموبوسان، وكذلك كبلنغ وغيره فأنهم يثيرون لدينا توقعات غير تلك التي يوجدها بوكاشيو أو تثيرها شهرزاد : ويتأكد اعترافنا بوجود هذه الفروق بميلنا لأضافة كلمة (حديثة) الى قصص جيكوف وكبلنغ وغيرهما .

ومثل هذه التمايزات لا تكون متصلبة أو سريعة طبعاً . فليس عسيراً أن نجد بين قصص الماضي بعضاً قريباً الى قصص حديثة . وقصة روث في (العهد القديم) مثال على ذلك . ومازالت الحكاية المروية موجودة معنا، وغالباً ماتكون بشكلها القديم الذي عرفت به من قبل . لكني لا أعني بقولي هذا أنها مازالت تعيش في أجزاء العالم التي مازالت ظروفها بتلك الحالة التي تتيح استمرار التقاليد المتوارثة شفاها في السرد القصصي، كما هو الحال في الهند وأفريقيا القبلية و الغرب الناطق بالغيلية في ايرلندة . لا، أن الحكاية المتناقلة شفاهاً مازالت قائمة في كل بيت، ولعل كلمة بيت هي الفعالة، فالحكاية المتناقلة شفاها قد تسمع على كل مائدة عائلية بشكل تلقائي، أو في أية حانة، حيث الناس يلتقون في زحمة الحياة الاعتيادية . فنحن نعرف الحكاية عن قرب تماماً كما هو شأن معرفتنا بالنكتة . فهدف النكتة مهما كان نوعها هو مباغتتنا بغير المتوقع والمفارق أو المحبط . واذا ما كنا قد اندهشنا بما فيه الكفاية فأننا نعبر عن ذلك بالضحك .

النادرة والقصة

وهناك نكات قليلة مكتوبة تشبه القصص الحديثة كثيراً . لكنها قد تذكرنا تماماً بالعديد من حكايات بوكاشيو . بشكلها المجرد . ولعل هذا الأمر يلقي ضوءاً على العلاقة بين القصة القصيرة الحديثة وبين النكتة من جانب، وبين حكايات الأزمان الأسبق من جانب آخر . وهذه العلاقة شبيهة بعلاقة الرواية ـ التي عمرها قرابة ثلاثمائة عام ـ بما نسميه بالرومانس الذي يسبقها طويلاً . كما أنها منسجمة مع هذه العلاقة . هذا اذا اردنا أن نعرض الامور بشكلها الخام :

فقد تتعقد العلاقة، بحقيقة أن الرومانس مازال حياً أحياناً كمكون في الرواية، في حين انه في أحيان أخرى، تبدو حالتها النقية الأولى . أن أعمال جي . آر . ـ تولكين تمثل النمط الأخير فهي رومانس أكثر من كونها روايات، اذ أن الروايات تقترن عادة بدرجة ما من الواقعية . نحن نسلم بأن الروائيين يقدمون لنا تصويراً يكاد يكون منقولاً لرجال ونساء من هذه الحياة أما الرومانس كما يعبر عنه نورثب فراي [1] في تشريح النقد فأنه لا يبغي أيجاد أناس فعليين، وهذا هو «السر في أن الرومانس غالباً ما يشع بوهج حدة ذاتية تفتقر اليها الرواية . وكذلك في أن هناك تلميحاً للقصة الرمزية يتسلل باستمرار حول حواشيه» . قد لا يفكر فراي هنا بكتاب الرومانس الوسيطيين وحدهم، من على شاكلة مالوري لكنه كان يعني أخرين، يعتبرون روائيين عادة من أمثال هوثورن . ويمكن للمرء أن يخلص من خلال استنتاج تشريح النقد الى أن (الرومانسي) هو «نمط خيالي يحيا فيه الشخوص الرئيسون في عالم عجائب ـ حيث الرومانس الساذج ـ أو ذلك الذي يكون فيه النمط رثائي أو غنائي، ولهذا فهو أقل تعرضاً للنقد الاجتماعي من الأنماط المحاكية» .

وهكذا يكون الرومانس هو المعني بالعجائب . لكن الواضح هو صعوبة التمييز بين الروايات والرومانس . أما عندما تقارن مرتفعات وذرنغ مع كبرياء وتعصب مثلاً فأنها تبدو رومانساً أكثر مما هي رواية . وهذا يجعلها أكثر يسراً للاستيعاب في سياق هذا التعريف . [2]

وبشكل مشابه، فان القصة القصيرة قبل ظهور الحديثة منها هي تعبير من تعابير الرومانس :

أما مجالها فهو العجيب المذهل، وهدفها هو أن تفاجىء ان لم تكن تدهش، أما غايتها فهي التسلية، فلنفكر بشهرزاد، التي كانت تسلي السلطان بمهارة أدهشته بنجاح .

أو فلنفكر بسيدات بوكاشيو الشابات وسادته الذين كانوا يقتلون الوقت بسرد القصص وهم في المنفى بعيداً عن فلورنس التي عمها الوباء ودون شك فأن فطنة القاص، ولباقة طرحه للمادة، وانتقائه للكلمات، وأسلوبه بعامة . كلها عناصر تقود نحو تثمين فنه . لكن رغبة المستمع في أن يندهش، تكمن في أساس كل شيء .

وقد يكون عنصر المفاجأة جوهرياً في أي عمل أدبي، لكن ذلك لم يعد الشيء الأول الذي نبحث عنه . فنحن قد نفترض أن عنصر المفاجأة هو الآخر لا بد أن تكون له مبرراته، والا يكون طارئاً حسب، منتوجاً بسيطاً لموقف أو لمفارقات متوازية . كان توماس هاردي يقول عن الرواية أصلاً :

«أن القصة يجب أن تكون على درجة من الاستثنائية تبرر حكاياتها . . . هنا تكمن المشكلة ـ أي التوفيق بين المعتاد وبين الأستثنائي غير المألوف الذي وحده يجعل أمرا طبيعياً ان تسكن الذاكرة حكاية أو تجربة مروية ، مستدرجة المرء الى أعادة روايتها» .

غير المألوف والمرتقب :

وفي القصة الحديثة ، نتوقع أن يأتي غير المألوف في القصة ـ كما يسميه هاردي ـ من بصيرة المؤلف الخاصة ، أو من تلك الاكتشافات التي يبلغها الشخوص في مجرى القصة ، وليس من الموقف وحده . وهذا مثال على ما أعنيه :

يعد تورجنيف أحد مؤسسي القصة الحديثة وكانت له في تخطيطات سام المنشورة في عام ١٨٥١ قصة تدعى بيرمولاي وزوجة الطحان وضمناً يوحي العنوان بقصة مكيدة جنسية ، لربما لا تكون بعيدة كثيراً عن بوكاشيو . ولم تكن المكيدة الغرامية وحدها التي اهتم بها تورجينيف ، الذي قد نعتبره سارد القصة . كان خارجاً للصيد مع بيرمولاي ، الخادم الذي (سمح له بالعيش كيف وأينما يشاء) مادام قد عاش منبوذاً (كرجل لا يصلح لأي عمل) . وبحثاً عن مكان لقضاء الليل ، وسمح لهما الطحان بمأوى على مقربة من الطاحونة . وأخذت زوجة الطحان تأتي لهما بالطعام في حين أدرك سارد القصة انها (ليست زوجة ريفية أو من سكان المدينة بل هي خادم منزلية ، تبلغ من العمر ثلاثين عاماً ، أما وجهها الشاحب الهزيل فمازال يحمل بقايا جمال أخاذ) وبين النوم واليقظة كان تورجنيف يقرر أن بيرمولاي والمرأة آرينا ربما كانا يحبان أحدهما الاخر . وبعد فترة وجيزة الم المتحدث بأمر أرينا بعدما سمع عنها من مالكها السابق سفركوف : فوصيفات زوجة لايكسبن عيشتهن حسب ، بل أن لديهن جنة على الارض» لكنها أتخذت قرارها ، على أية حال ، في الا تبقى لديها وصيفات متزوجات وبعد عشر سنوات كانت آرينا قد طلبت السماح لها بالزواج ، الامر الذي تم رفضه بغضب ، لكنها بعد ستة أشهر أعترفت بكونها حاملاً من عشيقها بتروشكا الأمعة الخادم : أو كما يذكر سفركوف لتورجنيف :

«من الطبيعي أني أمرت فوراً بجز شعرها وأن تلبس أسمالاً رثة ويبعث بها الى الريف ! لقد حرمت زوجي من خادم عظيمة ، ولكن ليس في اليد حيلة . فتحت هذه الظروف لا يسع المرء التسامح مع اي سوء سلوك في الحرم المنزلي أنه الاحسن أنا تبتر الساق المريضة فورا . .

وبعلم تورجنيف أن أرينا متزوجة منذ عامين ، بعدما أشتراها الطحان . أما مصير عشيقها بتروشكا الأمعة فنعرف عنه من بيرمولاي : فهو يقول لتورجنيف ، «أنه سيق في الجندية» ، أي في الجيش . وتنتهي القصة بالصورة الآتية :

كنا صامتين لبرهة .

سألت بيرمولاي أخيرا

(أنها لا تبدو بصحة جيدة . ما

خطبها؟)

(كلا ، ليس بالمستطاع

القول أنها بصحة جيدة . حسناً .

أخمن أننا سننشغل غدا . لهذا

ذهبت الى الفراش لتحصل على بعض النوم) .

كان قطيعاً من البط الوحشي يمر كاسحاً فوق رؤوسنا ، صافراً ، وسمعناه يحط على النهر ليس بعيداً عنا .

وكان الظلام قد حل تماماً والهواء

يزداد برودة ، وثمة بلبل يغرد رخيماً

في أيكة . كنا قد أندفنا عمقا

في التبن ومنينا بالنعاس .

لكن أعادة سرد قصة تورجنيف كما فعلت يعني طبعاً تشويهها ، ذلك لأن كل كلمة فيها ، كل مالم يفصح عنه بصراحة بل أشير اليه تلميحاً يساهم في تكوين الأثرالكلي ، الذي هو شأن أثر القصيدة بمنأى عن التفسير . لكن الذي يهمني حالياً هو كيف تحول ماقد يكون مجرد قصة بسيطة عن مكيدة جنسية الى منصة أنطلاق نحو شيء آخر مغاير . . . لقد أصبحت صورة لمعاناة امرأة ، صورة للقسوة والنفاق ، وفوق هذا وذاك صورة لشرور العبودية . أما اكتشاف ذلك كله فقد احتوته لحظة واحدة من الزمن ، أو فاصلة بين النوم واليقظة في أكثر تقدير .

ان القصة القصيرة أذن تتعامل مع حدث منفرد ، وبذلك تحوله دراميا ، جاعلة منه شيئاً مختلفاً تماماً . فما يمكن أن يطلق عليه النادرة الأساس يذوب في حشد واضح من التضمينات أمام (القارىء . وحشد التضمينات هو في تقديري سمة القصة القصيرة الحديثة التي لا بد منها . لكن هذه التضمينات ليس بمستطاعها

أن توجد دون نادرة. قد تكون هذه ضمنية، أو بعيدة شأن قول الشاعر:

قلبي ينط عاليا عندما ألمح
قوس قزح في السماء

الأثر الكلي:

ومع ذلك، فان هذا الحس بأن القصة القصيرة ضاربة الجذور في حدث منفرد أو أدراك لوحده الذي يفرقها في حدث منفرد أو أدراك لوحده الذي يفرقها أساسا عن الرواية. ذلك لأن الطول وحده لايميزها عن غيرها ما دام طول النمط الأدبي قضية تدخل في الاعتبارات التجارية أكثر من علاقتها بنظريات الأدب والجماليات. لكننا نميز القصة القصيرة في ضوء هذا الاعتبار لأننا نشعر أننا نقرأ شيئاً هو ثمرة لحظة معينة واحدة من الزمن، ثمرة حدث معين لوحدة، أو أدراك حي محدد واحد.

كنت قد أقتبست سطرين من ووردزورث، والان استخدمت المصطلحين (لحظة من الزمن) و (الأدراك الحي الواحد). فنحن نجوب مجالاً يتعذر فيه التعريف المحدد، لكن مثل هذين المفهومين كان قائماً في ذهن جيمس جويس وهويذكر من خلال ستيفان ديدالس في مخطوطة بطل ستيفان غير الكاملة، الاشراقة epiphany (٣)، والتي هي في تعبير جويس التكييف شبه المجدف أو الكافر للتعبير الديني لغايات علمانية. ونظرية الاشراق أو التنوير التي يعتمد عليها عمل جويس جزئياً لا سيما قصصه القصيرة عن سكان دبلن و روايته يوليسيس، لم توضح بشكل كامل في أي من أعماله. أما في بطل ستيفان التي وردت فيها اشارة للاشراق أو التنوير، فهي نسخة مبكرة لصورة فنان في شبابه موجودة الان بشكل مجتزأ ومغر. لكن فيها ما يكفي لنعرف أنها رواية منسوجة بدقة تقل كثيراً عن صورة فنان، لكنها أكثر تقليدية منها.

نقرأ فيها مايأتي

كان يعني بالاشراق أو التنوير تعبيراً روحانياً مفاجئاً، سواء في بذاءة كلام أو فعل أو في تعبير مشهود للذهن نفسه. انه يعتقد أن على الأديب تدوين هذه الاشراقات بعناية فائقة. معتبراً أنها هي اللحظات الأكثر رهافة وزوالاً.

ولحظات الاشراق هذه من الناحية النظرية قريبة الى فكرة عزرا باوند عن الصورة. كما أنها يمكن أن تقارن مع لحظات البصيرة، المشابهة في شعر ووردزورث، لا سيما المقدمة. علاوة على ذلك فانه من المجدي أن نشير الى أن عدداً كبيراً من القصائد الغنائية يمكن تأويله على انه قصص شعرية قصيرة، أي قصص حديثة (نحن السبعة) قد تكون مثالاً حسناً.

أبدو كأني ارتجف وأنا على وشك القول ان كاتب القصة القصيرة هو شاعر غنائي ينثر. في الحقيقة ان الاثر الذي تتركه عدة قصص قصيرة حديثة شأن قصص جيكوف هو أقرب الى أثر الشعر منه الى الرواية او القصص الأقدم.

لكنها النكتة التي مثلت نموذجا أوليا للقصة القصيرة تقوم شفاهة معنا باستمرار دون إن تكتب، تلك هي القصة التي تبغي دهشتنا. كما أني أتذكر قصص هـ. جي. ويلز، التي هي باستثناء قصرها نظيرة لرومانسياته العلمية. كما أني أتذكر أيضاً قصصاً ذات سمة نوادرية بقوة دون أن يقلل ذلك من كونها قصصاً قصيرة. ولدى كبلنغ أنواع الامثلة العديدة على هذا النمط من القصة. ولهذا يبدو معقولاً أن نقترح أن القصة القصيرة الحديثة يمكنها أن تختزل السلم برمته، بدءاً بتحقيق الدهشة لدى ويلز وانتهاء بتلك القائمة على الفكرة التي تكاد تكون منصوفة للاشراق أو التنوير. بكلمة أخرى فان أي تعريف للقصة القصيرة لابد أن يكون تجريبياً وغير نهائي، فاسحاً المجال أمام تناقضات جلية عديدة، وأخرى أصيلة.

كنت قد أبديت مايعني أن العلاقة بين القصة الحديثة وموازياتها الأقدم هي شأن العلاقة بين الرواية والرومانس. أي أننا نفترض في القصة القصيرة كما هي الحال في الرواية. أن الاحتمالية والواقعية، والصدق أزاء النفسية والتاريخ، هي شروط أساس في تكوينها فهي في الحقيقة عبارة عن نمو لاحق على الرواية بعفتها شكلاً في ميدان السرد النثري، وتكاد تكون قد تحققت وسادت في اداب متفرقة في الوقت ذاته، وبشكل جازم فانها ظهرت بالانكليزية في القرن التاسع عشر. لقد شاركت عدة اتجاهات في تكوينها، لعل أبرزها ذلك الدافع الذي قاد للصحافة. ففي بواكير القرن الثامن عشر كنا نرى ان كتابات ستيل وأدسن في مجلة سبكتاتر على وشك أن تكون قصصاً قصيرة في تشخيص سير روجر دي كوفرلي وسير أندرو فريمان والأخرين. وكان شيء مماثل يحصل في مقالات دكتور جونسن في خاتمة

القرن في مجلة أيلدر، وذلك في وصفه مثلا لصاحب المخزن (ند دراكت). هنا يتأكد الاهتمام برسم الشخوص بشكل أكثر لطفاً ويسراً مما هو عليه الأمر في ميكروكوز موغرافيا (جون أيرل) قبل قرن.

أما بالنسبة لي فأن أول قصة قصيرة حديثة بالانكليزية هي بقلم وولتر سكوت، الذي كانت كتاباته السردية تؤشر احد أبرز الخطوط الفاصلة في الأدب. ذلك لأنه كان في الوقت ذاته كاتباً بالاسلوب القديم والروايات بالاسلوب الجديد. كان يعبد السحري والعجيب الخارق وغير المعقول، أي كل مايقدسه العصر وتبرره الأعراف. لكنه كان أيضاً مراقباً حاذقاً لسلوك الناس في المجتمع. ولهذا الأمر أهمية قصوى في نمو الرؤية. لقد جاء كل من جورج اليوت وهاردي في الكتابة الانكليزية من خلال سكوت: فبدون سكوتلنده وولتر سكوت لا يمكن أن تظهر ويسكس عند هاردي. أما خارج انكلترا فانه علم الروائيين كيف يجعلون من حياة بلادهم دراميه من خلال الشخوص والمؤسسة والموقف. هكذا كان الانموذج الواقف خلف بلزاك في فرنسا وما نزوني في أيطاليا و بوشكين وتورجنيف في روسيا وكوبر وهوثورن في أمريكا. بعد هذا، انه من المناسب أن تكون أول قصة انكليزية قصيرة هي قصته.

تجربة وولتر سكوت:

كانت تلك القصة بعنوان (تاجرا الماشية) التي ظهرت في سجلات كانكيت في ١٨٢٧. فهي تمثل أقرب ما وصله سكوت الى (المأساة) في قرابة خمسة الاف كلمة، حيث تتسبب هذه جراء تصادم التقاليد الوطنية والأمزجة. وتاجرا أوسائقا المواشي همـا روبن أوليغ، سكوتلندي من الجبال، وهاري ويكفيل الانكليزي من يوركشير وكانا صديقين، يسوقان قطعانهما من سكوتلنده جنوبا عبر الحدود. وحصل سوء تفاهم بينهما اثناء الرحلة حول مكان رعي القطيع، وأجبرا بحكم الرأي العام ممثلا بزملائهم من الرعاة على الشجار. وكان هاري قد مد يده لروبن تجديداً للصداقة بعد أن طرح الأخير أرضا. لكن روبن رفض ذلك، فالقتال بقبضة اليد ضد اعرافه وتقاليده، أما سلاحه فهو الخنجر. وكان أن شعر أن شرفه قد أهين بعدما طرحه هاري أرضاً. فتحدى هارى لمقاتلته بطريقة أهل الجبل، في اليوم التالي. فتمكن من هاري وقتله. لكنه سلم نفسه الى الشرطة، التي حكمت عليه بالأعدام في كايسيل. يقول سكوت:

> **تلقى مصيره بصلابة كبيرة، مطمئناً**
> **الى عدالة الحكم لكن رد بعنف على**
> **ملاحظات أولئك الذين أتهموه**
> **بمهاجمة رجل أعزل. كان يقول**
> **لهم (اني أقدم حياة بديلة للحياة**
> **التي أخذت، ما الذي بمستطاعي**
> **أن أفعله أكثر من هذا؟**

كتب ڤي. س. برجت في (الرواية الحية) كانت أحاسيس ويكفيلد ونزاهته في الشجار لا تعني شيئاً لأبن الجبل. فويكفيلد لا يعتقد أن الخصومة لا تعني أكثر من ملاكمة خفيفة قصيرة. أن كلاً منهما معقول ـ ولكن بطريقة مختلفة. وعندما حل الصدام كان مأساوياً ـ فهناك نمطان من الفضيلة لا يلتقيان).

لقد قدم سكوت تركيزاً دقيقاً على أصطراع الاعراف والأمزجة، هذا أذا ما تجاوزنا النادرة الأساس، في حين أننا عرفنا شيئاً مهما حول الشخصية القومية في النهاية، من خلال وضعها دراميا في الكلام والفعل.

وبعد عامين من ظهور (تاجرا المواشي) كان بروسبير ميريمه Prosper Merimee قد كتب Mateo Falcone ففي خلال عامين كانت هذه القصة المقاربة قد ظهرت بلغة أخرى، لهذا فمن غير المحتمل اطلاقاً الا يكون الفرنسي قد قرأ سكوت. فقصة Mateo Falcone هي: ايضا قصة شرف يعكس فيها الشرف الشخصي مفهوماً وطنياً للشرف: اذ أن الفلاح الكورسيكي فالكن يطلق الرصاص على ابنه البالغ العاشرة من العمر لأنه خان قوانين الضيافة، مقدماً لاجئاً من العدالة الى الشرطة مقابل مكافأة رسمية. كانت قصة عنيفة لاتنسى مكتوبة بلغة مختزلة لايقدر عليها سكوت.

وبرغم المثل الذي طرحه سكوت الا أن القصة القصيرة في انكلترا هي ازدهار متأخر مقارنة بوضعها في الولايات المتحدة الامريكية وفرنسا وروسيا. اذ قدم ادغار آلان بو في ١٨٤٢ في الولايات المتحدة الامريكية تعريفاً للقصة القصيرة مازال مقبولاً الآن، عندما كان يكتب عرضا عن مجموعة هوثورن حكايات تحكى ثانية. اذ صادق السرد النثري القصير الذي يستدعي نصف ساعة أو ساعة او ساعتين لمطالعته

أما الرواية الاعتيادية فأنها مرفوضة لطولها . . . فحيث لايمكن أن تقرأ في جلسة واحد، فأنها حرمت نفسها بالطبع من القوة الهائلة المتأتية من (الكلية). فالاهتمامات الدنيوية التي تتدخل وتقاطع خلال وقفات المتابعة من شأنها تحوير أو أبطال أوصد أثر الكتاب لدرجة أو أخرى. لكن التوقف في القراءة بحد ذاته من شأنه تدمير الوحدة الفعلية. أما في الحكاية الموجزة فأن قدره المؤلف تنفيذ قصده بكامله، مهما كان هذا القصد. وتكون روح القارىء تحت سيطرة الكاتب خلال ساعة القراءة. فليس هناك مؤثرات خارجية أو من داخل العمل ناتجة عن الضجر أو المقاطعة.

لنفترض أن فناناً أدبياً ماهراً ركب حكاية فاذا كان حكيماً فانه لا يعد أفكاره لتناسب احداثه، لكنه بعدما تصور بعناية متقصدة أثراً منفرداً أومتفرداً معيناً منسوجاً، يقوم عند ذلك بأختراع الأحداث - حيث يقوم بربط هذه الآثار بما يساعده تماماً في ضمان الأثر المتصور أصلاً. أما اذا لم تنح جملته الأولى للاتيان بهذا الأثر فانه فشل في خطوته الأولى، اذ يجب الا تكون في الانشاء برمته كلمة واحدة مكتوبة لا يكون اتجاهها مباشراً أو غيره نحو هذا التصميم المعد أولاً. بهذه السبل، وبهذه العناية والمهارة، ترسم الصورة في النتيجة تاركة حساً بالقناعة القصوى في ذهن ذلك الذي يتأملها مقارناً اياها بفنون مقاربة. ان فكرة الحكاية قدمت دون شائبة لأنها لم تتكرر. هذا هدف لا تحققه الرواية. فالاختزال غير المبرر معترض عليه كما هو أمره في قصيدة. أما الطول غير اللازم فأن تجنبه إكثر لزوماً.

لكن رأي في قابل للانتقاد، لا سيما بشأن ما يبدو مقترحاً فيه بأن الخلق الأدبي هو فرع من التكنولوجيا. لكنه أطلق السمات التي أصبحت مقبولة في القصة القصيرة. وهذه السمات هي تلك التي لا نجدها قطعاً في السرد النثري القصير في العهد الفكتوري. لكن الفقرة تقترح سبباً للنمو اللاحق للقصة القصيرة في انكلترا القرن التاسع عشر. اذ ان في على خطأ واضح وهو يؤكد ان القصة القصيرة شكل متفوق على الرواية. انهما مختلفان، مكتوبان لتتم قراءتهما لتطمين متطلبات مختلفة. لكن طبيعة الرواية في انكلترا في القرن التاسع عشر تجعل من الصعب على القصة القصيرة كما نعرفها اليوم من أن تزدهر أوحتى توجد. ذلك لأنها متداخلة عميقاً في الحياة الثقافية الانكليزية، وكانت سيادتها قائمة دون تحد حتى أن شكل الرواية أو خلوها من الشكل عملا ضد القصة القصيرة. كان هنري جيمز يطلق عليها منتقصاً أسم حقيبة كلادستن، أي ماسكة مناسبة لمختلف الأشياء. بل أن القصة القصيرة، أوما أصبح كذلك بعدئذ كان يمكن أن يحشى من بين عدة أشياء في هذه الحقيبة.

ولعل قضية ديكنز تقدم تنويراً مناسباً هنا. فعدا مقطوعاته الصغيرة نسبياً شأن ترنيمة عيد الميلاد و الاجراس كتب عدداً حسناً من السرد النثري الموجز لم تكن ذائعة أو معروفة كما تستحق. أنها ديكنزية أصيلة، ترقى في بعض الحالات الى مستوى الروايات نفسها. لكنها قلما تصبح قصصاً قصيرة بالمعنى الحديث وقليل منها الذي يرضي متطلبات بو وأغلب هذه ظهرت في مجلاته طوال السنة. وكلمات متداولة منزلياً، التي ظهرت فيها رواياته بفخر في نسخها المتسلسلة الأولية. ولعل المقطوعات القصيرة كانت تعتبر على أنها شاغلة للمكان المتيسر لا غير. فهي تنتمي الى التقليد الأقدم في السرد القصصي حيث تبغي أن تفاجيء وتدهش، وبالطبع كانت قد نجحت في غاياتها. لعل أكثر هذه أثارة (ملتقي مكبي)، برغم أن بعضاً من اثارتها يكمن في كونها تؤشر نمطاً ثانوياً في الرواية في القرن العشرين، ذلك النمط الذي شأنه شأن جسر سان لوس ري لتورنتن ولدر والفندق الرائع لفكي باوم، حيث يسرد مجموعة من القصص المتفرقة التي يجمعها المكان والزمان المشتركان. وتتألف ملتقي مكبي من قصص ثلاث، الاولى والثالثة منها غامضة منحوسة، فهي قصص أشباح من عصر القطار، في حين أن الثانية التي لم تكن قصة اطلاقاً، هي واحدة من أكثر كتابات ديكنز حبوراً، ففيها سخرية من غرف السكك الحديد المعدة للراحة، ومن المواقف الانكليزية ازاء الطعام مقارنة بطرائق تعامل الفرنسيين مع هذه الأمور.

أما عندما يفيق المكان الذي تحت تصرفه بحيث يجبر على الأختيار كما هو الأمر في تخطيطات بوز فأن ديكنز يبدو مقترباً من القصة الحديثة القصيرة. فالموجودة في هذه المجموعة تنتمي الى نمط من الصحافة مازال قائماً بيننا، انطباعات عن العالم ليست وثائقية حسب لأن الموضوع يتم تناوله من خلال الأمزجة والظروف. أنها شبيهة بنمط الكتابة الذي شهدته أمريكا بعد نصف قرن الذي جاء من خلاله ستيفان كرين وثيودور درايزر الى السرد القصصي والقصة القصيرة، الذي جاء ارثرموررسن وكبلنغ خلاله أيضاً في انكلترا.

واخذ هذه التخطيطات أو الرسوم هو (ولادات) حيث أصبح

التخطيط تعبيراً عن موقف عام، الفخر بالأبوة الموجودة حديثاً واستياء الأب الشاب من أم زوجه المسيطرة. انه تخطيط مؤثر وهازل وصادق. وبرغم أن ديكنز لاحظ أخيراً أن الحكايات كانت (خشنة تماماً ولم تحسب بدقة حاملة معها اثاراً واضحة من العجالة وقلة التجربة) الا أني لا أقرأها دون أن أتذكر جيكوف شاباً، الذي تعلم فنه في ظروف لم تكن مغايرة لظروف ديكنز، وهو أمر يستحق تذكرنا

لكن جيكوف كان يتقدم على تخطيطات بوز بخمسين عاماً. ولم يحقق الكتاب الانكليز في تلك المرحلة غير تقدم ضئيين نحو القصة القصيرة كما نعرفها، كما ترينا طبيعة ممارسة خلفي ديكنز الأبرز في الرواية أي جورج اليوت وتوماس هاردي. أذ نشرت جورج اليوت في عام ١٨٥٨ ثلاث قصص تدعى مشاهد من الحياة الانكليزية كانت هذه تأليفاً مبتدئاً يحمل كثيراً من تعليق المؤلف. ولعل هذا مثلبة تتحملها الرواية دون أن تسقطها في النسيان، أما في القصة القصيرة فان من شأن هذا الموضوع أن يغرقها دون أثر. لكننا لا نقرأ هذا المشاهد على أنها قصص قصيرة، ذلك لأنها روايات قصيرة، وكانت قد كتبت بهذا الأفتراض.

هاردي قاصاً؟

ومن ثم هناك هاردي فبرغم أن شعره يحتوي عدة قصص قصيرة رائعة وهي حقيقة تلقي بعض الضوء على طبيعة القصة الحديثة. لكنه كان تقليدياً، وبقيت وجهات نظره في السرد القصصي قديمة حتى عندما كان يكتب أعظم رواياته. لكنه برغم ذلك نشر أربع مجموعات من القصص، كانت في أحسن حالاتها عندما ابتعدتا عن القصة الحديثة. ولعل الأجود بينها قصة (الغرباء الثلاثة). حيث كانت ليلة باردة في آذار في العقد الثالث من القرن التاسع عشر، حيث كان ثلاثة رجال غرباء بينهم يبحثون عن مأوى من العاصفة في حفلة تعميد في كوخ قصي في ويسكس. كان الثلاثة هم الجلاد العام، وضحيته المنتظر الذي فر حديثاً من السجن وهو الذي سيشنقه في بضعة أيام، وأخو الشخص المحكوم. كانت القصة قد أنتقدت لاعتمادها المتطرف على المصادفة لكنها المصادفات هذه، وقتامتها المانحة للقصة سطوة من النوع التقليدي التي تجعل منها صعبة النسيان متى ما سمعت، وهي تدفع المرء أن يود في المناسبة الحسنة حكايتها للآخرين. هنا يكون أسلوب هاردي متمماً للصوت المتكلم، مكرراً واستطرادياً. أن قصة الغرباء الثلاثة وقصة أخرى له هي (الواعظ الذاهل) تذكرانا أن القصة القصيرة الحديثة ليست هي النمط الوحيد للقصة، وان الاشياء العظيمة مازالت ممكنة الأنجاز في شكل (شفاهي) قديم.

ولكن حصلت حالات كان هاردي يعبث فيها مع القصة الأحدث: وهنا تظهر المشكلات، شأن (أعتراض الابن)، مثلاً. كان تي. أو. بيجكروفت قد انتقاها ليخصها بالمديح في كتابه عن القصة القصيرة، المعنون الفن المتواضع، قائلاً بحقها (انها النموذج الأصح للقصة القصيرة الحديثة). وأن الذي حصل في أعتقادي هو أن بيجكروفت وهو قاص حسن) كان يمتدح القصة التي استخلصها من حكاية هاردي في ضوء معرفته بالقصص الحديث. فالموقف في الحكاية قد يكون ذلك الذي يخص القصة الحديثة ان سوفي فتاة ريفية تستخدم خادماً من قبل زوجة كاهن ريفي، رفضت سوفي فلاح حدائق شاب كان قد طلب الزواج لكن الكاهن بعد وفاة زوجته عرف أنه أقدم على (انتحار أخلاقي) فتزوج منها ورزقا بولد. وتوفي الكاهن وأسمه السيد توايكت، أما سوفي فأنها استسلمت لسام بعد ما كان أبنها في المدرسة وصادقت سام بالمصادفة، وكان قد أصبح بائع بذور وشجيرات حدائق ناجحاً.

وكانت مستعدة للزواج منه بعدما تقدم اليها ثانية. لكن أبنها الذي أصبح كاهناً وتربى متكبراً أجبرها على أن تعد بعدم الزواج. عندما توفيت مرت جنازتها أمام مخزن سام خارج لندن:

كان الرجل بعينيه المبتلتين يرفع
قبعة بيده عندما مرت السيارات
أمامه. ومن عربة الجنازة
كان كاهن حليق شاب بصدرية عالية
ينظر الى صاحب
المخزن الواقف هناك بسواد مدلهم كالغيوم.

انها نهاية مؤثرة فعالة، وليس هناك شك في أنه عالج القصة، كما يقول بيجكروفت، (بأقصى مالديه من تعاطف). لكن هذا التاثير كان متلفعاً بغرابة. فهاردي لا يفعل شيئاً بمادته غير سردها. ومهما يكن الأمر، فليس من الصعب الخروج من النادرة الجرداء وحدها بشعور عن الكيفية التي يمكن لجيكوف معالجتها بها،

وبما يمكنه أن يصوغ منها .

بدايات القصة القصيرة :

أن التغير نحو القصة القصيرة الحديثة في الكتابة الانكليزية كان دون شك أقل فجائية ودرامية مما يبدو عليه الأمر الان، ومع ذلك فان بالمستطاع تأشير تاريخها بدقة . اذ نشر أر . ل . ستيفنسن في تشرين الاول ١٨٧٧ وهو يصغر هاردي بعشر سنوات انذاك، أول قصصه القصيرة بعنوان (مأوى لهذه الليلة) . كانت القصة وصفاً تخيلياً لتجربة الشاعر الفرنسي فرانس فيلن في ليلة قارسة البرودة في باريس في تشرين الثاني ١٤٥٦ . كان بصحبة (الطاقم اللصوصي الذي كان يلتقي بهم) . ونشب شجار على حين غرة، قاد الى أن يطعن أحدهم حتى الموت، وفر فيون في الشوارع المهجورة المكتظة بالثلوج وفي رواق بيت مهجور وجد جثة عاهر (كانت متجمدة، متصلبة كالعصا) . وعندما قلب ملابسها وجد قطعتي نقود تافهتين مخفيتين في جواربهما وعند وضعهما في جيبه، اكتشف أنهم سرقوا منه نقوده . وفي فورة غضبه الفىٰ بقطع النقود التي أخذها من الجثة في الثلج، عائدا للبحث عن رفاقه، ليجد واحداً منهم فقط . كان مفلساً ودون مأوى يجوب ، الشوارع هلوعاً مرعوباً : اذ قد يموت هو الاخر من التعرض للبرد، شأن البغي التي سرقها . وتزايد رعبه وهو يمر عبر زاوية كانت أمرأة تقف فيها قبل مدة ليست طويلة مع طفلها، فالتهمتهما الذئاب .

وأخذه في النهاية فارس مسن يمثل القيم الفروسية المنقرضة التي يحتقرها فيلن، وعندما كان في انتظار الرجل الكهل ليأتيه بالطعام قام فيلن بتقويم الغرفة التي كانت تأويه . (سبع قطع من الصمون)، قال لنفسه (لو كانت عشراً، لكنت قد خاطرت) واسر فيلن المحارب القديم بمعلومات عن نفسه بنزاهة ساخرة وقحة فما كان من الرجل الكهل الا أن يصاب بالرعب ويطرد فيلن خارجاً . وتنتهي القصة كما يأتي :

قال لورد برستوت عند الباب (فليشفق عليك الرب)

كان فيلن يجيبه متثاءباً (مع السلامة

يأبتاه، جزيل شكري على وجبة لحم الغنم الباردة) أنغلق الباب خلفه . كان الفجر يشرق فوق السقوف البيض. كان صباحاً بارداً غير مريح يبدأ اليوم . وقف فيلن ومط نفسه بارتياح في منتصف الطريق .

فكر قائلاً (ياله من سيد مسن بليد لا أدري كم تساوي الأقداح التي لديه) .

ولعل (مأوى لهذه الليلة) ليست قصة مطمئنة . كان عنوانها الجانبي (قصة فرانس فيلن)، ولكن لو لم نكن نعرف ذلك عنها هل أنها ستكون قصة بهذه الجاذبية؟ أي أنها تعتمد في أثارتها على معرفة لا علاقة لها بالسرد . أن القصة لا تعتمد على نفسها، ولا تقوم جمالياً بأحقية .

لكنها مدهشة برغم ذلك : بحكم ماتثيره من حس بالبرودة الشديدة واعادة خلقها لباريس في العصر الوسيط، وتجسيدها لرجل عبقري لربما كان مفكرا ثورياً لكن في أعين الناس متشرد كبير . فالأداء هنا هو كل شيء : فهو ينفذ تماماً تعريف كونراد لغاية الكاتب، في أن (يدعك ترى) . ففي الواقع كان القاص يختفي من القصة تماماً . ويتأكد هذا الأمر أكثر عندما نعقد مقابلة مع نمط متطرف لقاص يظهر في عمله بعلانية هذا هو المقطع الأول من قصة هاردي (لخاطر الضمير) :

سواء تم التمسك بالنظريتين النفعية أو الحدسية للحس الاخلاقي، فأن هناك دون ريب قلة من البشر الطيبين يحذق وذكاء والذين تغريهم المجانية المطلقة لفعل الخير بأدائه، في حين أن الموعظة بضرورتهاتقود الى الأعذار للتخلي عن انجازه ولعل قضية السيد منبورن والسيدة فرانكلن تصور ذلك ولربما ماهو أكثر . . .

أداء ستيفنسن :

أن مكانة ستيفنسن في الكتابة الانكليزية غريبة . فهو ليس روائياً عظيماً، ربما باستثناء (سد هرمستن) التي لم تكتمل عند موته في الرابعة والأربعين من العمر، كما أنه لم يكن شاعراً عظيماً، لكنه كان قاصاً عظيماً مرة أومرتين . ولكن من الصعب الا ننظر اليه على أنه كاتب عظيم . أذ جاء لاعماله الاقل شأناً بتلك المعاملة الدقيقة وجدية التنفيذ والاداء ما كان الآخرون يحتفظون به عامة لأكثر أعمالهم حظوة لديهم . ولعل هذه الطبيعة التي منحت جزيرة الكنز مثلاً مكانتها الأصيلة، أرجحيتها الخاصة ككتاب للاطفال . ويبدولي أن أموراً شأن مزاجه الرومانسي وتجاوبه مع الماضي وعدائه للحاضر المادي بمجموعها حالت دون أن يكون كاتباً كبيراً في فن القصة القصيرة، باستثناء حالات

محـددة، ذلـك لأن القصـة القصيرة معنية بالآتي . لكنه في أواخر سنـوات حيـاتـه القصيـرة نسبيـاً كان مستعداً لأحتضان الاني وكان قادراً على ذلك، وهو أمر تأكد في أعظم قصصه القصيرة، أي في (ساحل فالسه) :

لقـد جاءت هذه القصـة بموضوعة جديدة في السرد القصصي الانكليـزي، واحـدة نقـرنهـا بكـونـراد ومـوم، موضوعة الربط بين القصي الساحر، منطقة الباسفك تحديداً، وأناسها وبين الأوربي الغربي . لقد كتبها في ساموا في ١٨٩١، وكان يعرف بدقة ما كان بصدده . لقد كتب في رسالة قائلاً أنها (أول قصة بحر جنوب واقعية) .

أعني تفاصيل حياة بحر الجنوب وأناسه الحقيقيين . كل من جرب مارأيت أنبهـر بالـرومانس، فأنتهىٰ الى ملحمة مزيفة شأن نمط من الحلوى، وضـاع التأثيـر برمتـه ـ فليس هنـاك من أثر في الذهن أو ابتسامة بشرية، وفي النتيجة ليس هناك قناعة واعتقاد . أني شعرت الآن كثيراً برائحة المكان وبمنظره وبعد أن تكون قد قرأت حكايتي الصغيـرة ستكـون قد عرفت عن بحـار الجنـوب أكثـر مما تعرف لو قرأت مكتبة

وبكلمـة أخـرى، فانهـا عمـل واقعي، يحتوي بين عدة أشياء صراحـة جنسيـة لا نجـدها عند ستيفنسن، وهي ليست مألوفة في الكتـابـات الأنكليـزيـة آنـذاك والأكثر من ذلك أنه يعبر عن العالم المعـاصـر وكأنـه ينطق بلسان هذا العالم . أن (ساحل فالسه) هي انتصار الكتابة بلغة المهنة المحلية . أو فلنقل أن ستيفنسن يقترح ذلـك بمكـر كبيـر، لان القصـة يحكيها السيد ولجر، التاجر الذي ينوي جمع نقود تكفيه للعودة الى انكلترا وامتلاك حانة خاصة به .

كان ولجر قد ذهب الى فالسه لأدارة مخزن هناك لشركته . وقبل أن يترك القارب، عرف أن جميع مسابقيه كانوا قد ماتوا موتاً غامضاً والتقىٰ بعـدئـذ بالسيـد كيس التاجر الابيض الاخر على الجزيرة، ومن خلالـه على (أومـا) وهي فتاة من أهالي الجزيرة تزوجها برغم معتقـداتـه كافة عن السلوك المناسب التي يتمسك بها البيض في بحـار الجنـوب لكنـه سرعـان ما وجـد نفسـه تحت طائلة تحـريم غامض . فتجـارتـه ليست قائمـة . أما (كيس) الذي أدعىٰ الخوف من نتائج الاختلاط به فقد تخلىٰ عنه . وعرف (ولجر) بمرور الزمن أن (كيس) يمـارس حكمـاً من الارهـاب والـرعب على الأهـالي لضمان احتكاره لتجارة جوز الهند، أما مصدر قوته، كما اكتشف، فمردها أنه معبود من الاهالي بصفة الشيطان فقام ولجر بتدمير معبد (كيس) بالديناميت، ومن ثم بقتله .

وأنتهت القصة بالآتي :

حانتي؟ لاشيء منهـا، ليس محتمـلاً اطلاقاً أن أعود اليها . . أني لصيق بالمكـان هنـا . هكـذا يخيل لي . لا أستطيع ترك الأطفال، كما ترى، ولكن أية فائدة من الكلام! من الأنسب لهم البقاء هنا، لا في بلد الرجل الأبيض . برغم أن (بن) أخذ الأكبر الى أوكلاند ليحصـل على أحسن ما يتـاح من تعليم . لكن قضيـة البنـات تشغلني . أنهن كمـا ترىٰ أنصـاف منبـوذات بالطبـع . أنـا أعـرف ذلـك، كمـا تعـرفه أنت، ولا أحد مثلي يحتقر هؤلاء لكنهن الآن ملكي، وكـل ما املك ولا أستطيـع أن أدعهن اللحـاق بكنكاس، وبودي أن أعرف أين أنا لأجد البيض؟

والـذي تطـرحـه قصـة ولجر التي يتلوها بنفسه عبارة عن صورة رجـل غيـر متعلم، متعصب، محتشم بخساسة، أحد أول ممثلي (الانسـان الـوضيـع، الـوضيع تماماً الذي منذ ذلك الحين أصبح شخصـاً له مكـانته، ليشغل مكانة الأسياد) . كما يصفه برجت في مقدمته لطبعة بايلت ١٩٤٥ لروايات روبرت لوس ستيفنسن وقصصه .

وبصفتها قصة الاستغلال الأستعماري وآثاره في المستغلين (بفتح الغين) والمستغلين (بـالكسـر) على حد سواء فان (ساحل فالسه) ترتبط بقصص كبلنغ وكونراد . أنه يتوقع في شخصية (كيس) أنذال كونـراد من شاكلة جونـز وريكاردوحتى كيرتس . وتتم الاشارة الى هذه القصـة في بعض الاحيـان على أنهـا روايـة قصيـرة بحكم تجاوزهـا لخمسين صفحـة طولاً لكنهـا بالنسبة لي قصة قصيرة : فهي تمتلك وحـدة مزدوجـة، وحـدة الموضوع حيث أن كل شيء تابع لقصة دحر (ولجر) لكيس، ووحدة نغمة الصوت، حيث يسود صوت (ولجر) المتحدث .

تأثير فلوبير :

ولكن كيف حقق ستيفنسن مافعله في (سـاحـل فالسه)؟ لدي شك في أن الجـواب له علاقتـه بالكتـاب الفـرنسيين وبفلوبيـر بخـاصـة . أنـه من المستحيـل المبالغة في تقدير أهمية فلوبير في تاريخ السـرد القصصي الانكليـزي والأمـريكي في القرن التاسع عشر، ذلك لأنه غير من طبيعة السرد النثري، كما أنه بدل مواقف الكتاب ازاء الصنعة بحكم القدرة التي جاء بها في هذا المجال .

أن مختارات من رسائله أي فلوبير ترينا ذلك:

لربما تكون فكرة سخيفة لا معقولة أن يرغب المرء في أن يمنح النثر أوزاناً شعرية، لكنه يبقيه نثراً، ونثراً منثوراً وأن يكتب حول حياة اعتيادية شأن كتابة التواريخ والملاحم، دون تزوير للموضوع . . . لكن ذلك قد يكون تجربة، وأصيلة تماماً . . . .

اني لا أتفق معك في أن هناك مايستحق فعله بشخصية الفنان المثالي، انه سيكون مسخاً، انه لا يراد بالفن رسم الحالات الشاذة، وأني لأشعر بأزدراء لا يقهر لأن أضع على الورق شيئاً من قلبي. حتى أني أعتقد أنه ما من حق الروائي أن يعبر عن رأيه في أي موضوع فهل أن الرب نطق به، برأيه؟ هذا هو السر في أن هناك ليس قلة الذين يخنقوني والذين بودي أن أبصقهم، لكني اضطرالي ابتلاع ذلك، لماذا يقولون، حقاً؟ أن القادم الأول هو أكثر اثارة من السيد غوستاف فلوبير، لأنه أكثر عمومية ومن ثم أكثر أنموذجية. . . . . أعتقد أن ترتيب المصطلح ليس شيئاً مهماً لكن الكتابة بشكل حسن هي كل شي،، لأن الكتابة بشكل حسن هي في الوقت ذاته ادراكاً حسناً وتفكيراً حسناً وتحدثاً حسناً) (بفن). أن العبارة الاخيرة معتمدة على الاثنين الاخرين، لأن المرء يجب أن يشعر بقوة من أجل أن يفكر، ولكي يفكر من أجل أن يعبر. ان البورجوازيين بأمكانهم جميعاً امتلاك الكثير من الرقة واللياقة، وأن يكونوا مفعمين بأحسن المشاعر الوجدانية وأعظم الفضائل، دون أن يصبحوا برغم كل ذلك فنانين. فبأختصار أعتقد أن الشكل والمضمون هما دقتان حادتان، كيانان، لايعيش أحدهما دون الأخر. . . . ان الفنان يجب أن يكون في عمله شأن الله في خلقه، القوي وغير المرئي يجب أن يحس به في كل مكان دون أن يبصر في أي مكان ومن ثم يجب أن ينهض بالفن فوق العواطف الشخصية والحساسيات المفرطة. لقد حان الوقت أن نعطي للفن دقة العلوم الطبيعية بواسطة طريقة لاترحم. أما بالنسبة لي فان المشكلة الكبيرة تستمر أن تكون الاسلوب، الشكل، الجمال الذي يستحيل تعريفه، الذي هو نتيجة المفهوم نفسه، و هو بهاء الحقيقة، كما اعتاد أفلاطون أن يقول. . . . . .

نظرية فلوبير القصصية

ويؤكد فلوبير في هذه المختارات ضرورة موضوعية الكاتب، والأهمية الشاملة للأسلوب، من حيث دقة الأداء وهناك ضمناً الأعتقاد أن مادة الكاتب المناسبة هي الاعتيادية فوجهة نظر فلوبير بشأن الكتابة تتضمن نظرية مايسمى بالواقعية وبعدها بقليل الطبيعية. ان آراء فلوبير في الفن هي (كلاسية) ومناقضة لما نعتبره في العادة رومانسية، ومناقضة في مجال السرد القصصي للرواية كما هي مكتوبة من قبل الروائيين الأنكليز في منتصف القرن التاسع عشر وتلك المكتوبة من قبل الاساتذة الروس، ذلك النوع من الرواية الذي يدعوه هنري جيمز (بالحلوى السائلة).

لقد جسد فلوبير نظرياته عن الفن في مدام بوفاري وL' Education Sentimentale بخاصة، وهما عملان تميزاً من بين عدة اشياء بما يمكن أن نسميه بعداء البشر، بالأستياء من عصره والبشر الذين يعيشون فيه. لقد اسماه بعصر الـ Muflisme، والتي يمكن أن تترجم بالقذارة الخنزيرية، وتتناقض مع المرحلتين الوثنية والمسيحية اللتين سبقتهما. ولكن كيف بالامكان تحويل هذه الخنزيرية أو للسبب ذاته خلفية القرن التاسع عشر الصناعية الى فن؟ ان الجواب يكمن في المعالجة، وذلك بالكتابة عن الحياة الاعتيادية تماماً (كما تكتب التواريخ والملاحم). أي أن المعالجة تصبح كل شيء تقريباً في حين أنه لا أهمية للموضوع نسبياً. فأصبح ممكناً للكتاب التعامل مع شخوص فقراء، متواضعين، أو من حلت بهم مصيبة كمخلوقات بشرية قائمة بذاتها، وليس كأفراد شاذين أو هامشيين أو هزيلين. هنا، يكون فلوبير نفسه مجدداً عظيماً.

فهووان كان يزدري العالم الذي يعيش فيه، وقيمه التي تقدسها البورجوازية بخاصة، الطبقة الوسطى الكبيرة. الا أنه يحتفظ باحترامه وعواطفه لبعض أعضاء المجتمع الفقير الذين تمثل حياتهم الأخلاص، والتواضع والمكابدة والتحمل والقبول. وتعد قصته (قلب بسيط) تصويره العظيم لهذا الموقف. وتبدأ القصة بهذا الشكل:

كانت نسوة Pont-L'Eveque تحسد مدام (أوبين) ولمدة نصف قرن على الوصيفة الخادم فلستي. فهي تقوم بمختلف الأمور مقابل مائة فرنك سنوياً، الطبخ وقضايا المنزل، والخياطة والتطريز والغسل والكي. بامكانها لجم الحصان، وتسمين الدجاج والطيور وتمخيض الزبدة، وبقيت مخلصة لسيدتها التي لم تكن أمرأة تسهل مسايرتها اطلاقا.

لقد قدم فلوبير في حوالي عشرة الاف كلمة قصة حياة فلستي وهي حياة لم يحصل فيها شيء، بالنسبة للآخرين. ان قصة (القلب البسيط) مثال رائع عن فن فلوبير، (نهجه الذي لا يرحم)

الـذي انتجهـا . فهي ضاربـة في الـذكـريـات من طفولته . وكتب القصـة لكي يرينـا أنـه قادر ـ كمـا يقـول روبرت بولدك في مقدمته لنسخة Penguin من الترجمة ، على (سرد قصة رقيقة مؤثرة بأسلوب منسحب غير منفعل) . فهويتبع القانون الذي هو، كما يرى وندام لوس في الـكـاتـب والـمطـلق (في جميـع الفنـون التي توازي الطبيعـة) . برغم الفنـان (على دقـة تقـرب الهوس ، وكأنها عائق بدني يحـول دون الـرحيل من حقائق الطبيعة مقابل أي شيء آخر) فنحن تعلم أنه لكي يطرح مرض فلستي الأخير بدقة استعار كتاباً مدرسيـاً عن ذات الـرئة ، كما أنه أبدي اهتماماً مشابهاً باستعراض كوربس كرستي ، ومن متحف روان استعـار ببغـاء محنطـة ، كانت موديلاً للولو، أثيرة فلستي وكانت النتيجة موضوعية كاملة .

لقد توفي فلوبير في ١٨٨٠ ، وكان كاتب النثر الذي تتلمذ عليه عدة كتاب شباب جادين في فرنسا وبريطانيا وظهر أثره واضحاً في الكتابة الانكليزية بعد سنوات من وفاته ولعل هذا الاثر يبدو واضحاً في شخصيـة السيـد ولجـر في قصـة ستيفنسن (ساحل فالسه) فهو تعـوزه الخلفيـة الـرعـويـه التي لدى فلستي كمـا أنه فج وحقير في ظروفـه لكنـه في النهـاية ومن خلال تركيز ستيفنسن الشديد عليه ، وعليه وحده ، كانت لديه الكرامة التي تتأتى من حشمة عصية على الافصاح .

نثر موبوسان :

أن المثـل الـذي قدمـه فلوبيـر تعـزز بذلـك الذي قدمه تلميذه موبوسان ، الذي كان في نهاية حياته القصيرة نسبياً في ١٨٩٣ أكثر كتـاب القصـة القصيرة شهرة في العالم . أنه مما يستحق التذكر أن جيكـوف نفسـه أطلق عليه تولستـوي لقب موبـاسـان روسيا ، من حيث أنهمـا يمتلكـان التمكن من الصنعة وخصوبة الخيال . وكان تأثيـر موبـوسـان في البلدان الانكلوسكسونية آنياً ، اذ كانت الثورة على القيم الفكتـوريـة لا سيمـا الصمت ازاء الجنس قد بدأت ، وكان ينظر الى موبوسان على أنه (محرر) . علاوة على أشياء أخرى .

أنـه يخسـر عنـدما يقرأ مترجماً . ذلك لأن الانكليزية تتجه نحو منـح نثـره سمـة التقليـدية . لكن الذي لا يمكن حتى للترجمة من التعتيم عليه هو سرعة نثره ، وكانت هذه مؤثرة بطريقة حيوية تماما لدرجـة لا تقـل عن (التحرير) الذي قدمه في مادته . ولعل الكتاب الاصفر، تلك المجلة الطليعية في تسعينات القرن الماضي ذات ثقـل تثقيفي ، اذ كان بين كتـابها آرنولد آنذاك . وقد لا تكون قصته (رسالة الى البيت) جيدة بخاصة ، لكنها لا تخلومن مغرياتها كما يتبدى من مقطعيها الاول والثاني :

كان المطـر يتسـاقـط ـ كان يتسـاقـط باستمـرار طيلة الليـل ـ لكن السمـاء أبدت وعداً بجو أحسن . ومع ظهور أول شعاعات الفجر اختفت الـريح وتكاد تكون الأوراق الصغيرة على الشجر صامتة . أمـا الطيـور فقـد كانت تزقـزق بالحاح ، صائحة مرات ومرات أنه صبـاح ربيـع حسن ، وأن العيش جميـل . كانت جمـاعة مزدحمة صغيرة ملطخة بالأوحال واقفة أمام أبواب المتنزه ، بانتظار السـاعة المعلنـة في لوحـات الاعـلانـات عنـدمـا يسمح لهم بهذا السكن والمأوى اللذين تقـدمهمـا لهم المقـاعـد الحـديـدية و الاغصان المنتشرة المفروشة .

ان نثـر هاتين المقطـوعتين يمتلك السـرعة والايجاز ما يجعله يختلف عن نثـر روائـي منتصف القـرن التـاسـع عشـر . وبـالنسبـة لبنت الـذي اعتـرف حينئـذ أنه يعرف الأدب الفـرنسـي أكثـر من معـرفته بالأدب الأنكليزي فأن هذا الاشتقاق جاء من فلوبير وموبوسان دون شك .

ولعل مثالاً آخر من المرحلة نفسها ، مثال يثير اهتمامنا لطبيعـة نثـره ومحتـواه ، هو ذلـك الذي تجسده حكايات شوارع رثـة لأرثـر مورسـن ، الـمنشـورة في ١٨٩٤ . و(ليزرانت) هي القصة الأولى في المجموعة ، حيث تبدأ :

في مكـان ما من الـسجـل مكتـوب أسم اليـزابث هنت ، بعد ذلك المـدخـل بسبـع عشرة سنة كان الاسم المنطوق ليزرانت . كانت ليـزرانت تعمل في معمل مخللات ، وتظهر خارجة في بدلة متقنه لكنهـا رثـة ، معززة عادة بمئزر أبيض . أنها جميلة بعض الشيء . القصـد أن خديهـا احمـران تمـامـاً ، وأن أسنـانهـا كبيـرة وبيض ناصعـة ، وأن أنفهـا صغير وأفطس ، وأن اهدابها طويلة ومشرقة ، وأن وجههـا عنـدمـا يكـوّن مغسـولاً حديثـاً يصلح تماماً للتزيين . أغلب الفتيـات من هذا النـوع يتـزوجن في السـادسة عشرة . لكن ليزرانت تأخرت عن الموعد ، ولم تحصل على فتى أطلاقاً .

والقصص هي حول الحياة الوضيعة في (ويست أند) والنثر مبـاشـر وعـامي وساخر : فمن الواضح أن مورسن لا يكتب لقاريء هذه المنطقـة ، بل لأولئـك الـذين يتحـرقـون شوقـاً لمعرفة الحياة

فيهـا . وفي الحقيقـة فأن مورسن يكتب عن مشاهد مشابهة لأولئك الكتـاب في أمـريكـا الذين يكادون أن يكونوا معاصرين بالضبط، ستيفـان كرين و درايـزر. فحيث بدأوا مخبـري صحف يومية، استمـروا ليصبحـوا، طبيعيـاً كمـا هو الأمر، قاصين وروائيين. وما نراه في أعمـالهم، كمـا هو أمـر كرين، هوتأثيـر الطبيعـة الفرنسية فيهم كمـا كانت مجسـدة في روايـات زولا، اذ يكثـر تأكيـد أهمية المحيط في صنع الشخوص.

لكن تأثيـر الطبيعـة يرتبـط بتأثير الصحافة. ففي العقود الأخيرة من القـرن كانت التطـورات في الطبـاعـة والتكنـولـوجيـا والزيادة الجمـاهيـريـة في التعلم تسير معـاً وهي جميعاً قادت الى وجود الطبـاعـة الشعبيـة بتعبيـراتهـا اليـومية والاسبوعية والشهرية، التي قادت جميعاً الى ولادة نمط جديد من الكتاب، غالباً ما يكون من أصول دنيا في الطبقة الوسطى، برغم أن هذا قد لا يكون ضرورة. واذا بحثنا وثيقة (كلاسية)، أو متفردة حول هذا الموضوع وأثره في الكتابة والكتاب لا تجد أحسن من رواية جورج كسنغ شارع كرب الجـديـد، والتي تتنـاول من بين عدة أشيـاء التحـول الانحـاري المتزايد للادب. ويمثل هؤلاء الكتاب الجدد: هـ. جي. ويلز و آرنـولـد بنت. وفي الواقع فأن أعمال بنت المنشورة الاولى ظهرت في الـوقت ذاتـه تقريباً في الكتاب الأصغر والمجلة الاسبوعية تت بتمس. والتي كانت ثقـافيـاً أسـاس الصحـافـة الجديدة ذلك لأن الصحـافـة الجديدة وعلى شتى المستويات كان تناجي الرغبة في العـادي والآني واليـومي وتعـززهـا. لكن الأمـر نفسه يصدق على الطبيعيين، برغم إختـلاف الأسبـاب، فلأول مرة في عدة اجيـال تشتـرك الكتـابـة الشعبيـة والأدب في منطقـة واحـدة، وفي فحوى واحـد. فهكـذا كانت حياة الطبيعة العاملة المدينية توجد فجأة في الأدب بشخصها وبأحقيتها، كما لم تقم من قبل في روايات ديكنز.

وفي الوقت ذاته، فأن الشكل، نثر الكاتب الجاد لاسيما كاتب القصـة القصيـرة أقترب في عدة أوجه كثيراً من نثر الصحفي. وفي الحقيقـة كان أول أنمـوذج عظيم لهـذا الشكـل في الانكليـزيـة البـريطـانيـة قد ظهر أمام العالم المندهش بقرابة ست سنوات قبل ويلز وبنت ومـورس، وستيفـان كرين وحتى ستيفنسن في (سـاحل فالسه). كان ذلك رودبارد كبلنغ.

القصة الأمريكية

كانت القصـة القصيرة موجودة في الولايات المتحدة الأمريكية لقـرابـة نصف قرن قبل أن يكتب ستيفنسن (ساحل فالسه) وكانت قد أرسيت نفسهـا في ١٨٣٧ على أنهـا شكـل فني وطني خاص تماماً بظهور مجموعة ناثانيل هوثورن حكايات تتلى مرتين. وبعده ظهـر في الأقـل ثلاثـة من اسـاتـذة هذا الفن في عام ١٨٩٠. أمـا الاسبـاب التي تقف خلف ظهـور القصـة القصيرة في أمريكا بهذه الـدراميـة وهذا الأنتصار فأنها غامضة ضرورة. وكان الأستاذ ولتن لـتـز يقتـرح في مقـدمتـه للقصص الاميـركية القصيرة الرئيسة. أن الكتاب **قيدوا الى القصة القصيرة جزئياً، بما يدعوه هنري جيمز بـ «نحـافـة» الحيـاة الأمـريكية، أي خلوها من نسيج أجتماعي غني ومتشـابـك: انهـا الحكـاية الشاعرية الموجزة وليس رواية الطباع الممتـدة المنتشـرة التي تكون الشكل الطبيعي لتجاربهم الحادة، ولكنهـا منعـزلـة وفي الـوقت ذاتـه فأنهم كانوا مستجيبين متوقدين لتطـورات الـرومـانسية الانكليزية والأوربية. أنه تصادم التجربة المحلية والاجتماعية المشتتة مع الرؤية الفنية المتنوعة دون حدود الذي أثبت كونه مثالياً أمام نمو القصة القصيرة.**

وبمستطـاعنـا أن نقـول بثقـة مطلقة أن الكتاب الامريكيين في القـرن التـاسـع عشـر كانـوا محظـوظين في أن يكون أمام أعينهم الانموذج في الشكل متوفراً في حكايات هوثورن، ونظريات ادغار الآن بو القصة القصيرة التي اشتقها من تلك الحكايات. فبالنسبة للكاتب الامريكي كانت القصة القصيرة قائمة، هناك، كما يقال.

(اذا كان في أي من نتـاجـاتي هو المـادة، فاني أقـول انه ليس رعب المانيا أي أنه ليس قوطياً، بل أنه رعب الروح). هكذا يقول بو في مقـدمـة المجلد الأول من قصصـه المعنونه حكايات متنافرة الشكل وزخرفية، ١٨٤٠ (*).

وكثيراً ما يتألم النقاد الانكلو-سكسونيون جراء طبيعة انجازات بو كشاعر وكاتب قصة قصيرة، وجراء سمعته العالمية الهائلة. أن نثره بالمقاييس الاعتيادية رديء اذ لايبدو أنه يمتلك الانضباط وانه يكتب بأعلى صوته، كما هو عليه الأمر أما مادته فهي خام ومثيرة، ومخططـاتـه ازاء القـاريء واضحـة وصـريحة. أما قراء بو في هذا القرن فهم كما يوضح أر. بي. بلاكمر في خاتمته لطبعة (المكتبة الانكليزية الجديدة) فهم الشباب ـ وكان بامكانه أن يضيف، وغير

المتعلمين. ولكن كما يبين بلاكمر جعل (الكتاب العظماء في فرنسا - بودلير ورامبو وملارمة وفاليري من بو شخصية عظيمة، وفناناً كبيراً). لكنه بقي بالنسبة للناقد الانكلو- سكسوني يمثل كاتباً متحدياً بصلابة.

لقد كان بو السباق في مانـدعو بالرواية العلمية والخالق الفعلي للقصة البوليسية. ان قصصاً شأن (الجرائم في شارع مورغ) و (الرسالة المسروقة) مازالت تثير السرور بحكم تركيزها واستخدامها الذي لا يكل للمنطق الاستدلالي، أما براعتها فانها قد تبارى بقصص شرلوك هولمز لكانن دويل الذي أعقبه بعد نصف قرن، دون أن يتفوق عليه. لكن مساهمته الفعلية للشكل كانت أكثر أهمية من هذه: انها بالضبط قصص رهبة الروح.

سقوط بيت أشر:

لابد من الاقرار أن بعض هذه تركيبات واضحة تماماً، مخترعات ذكية بارعة لتخويف القراء غير معقدي الخبرة والثقافة. ويخبرنا بو في مقالة له بعنوان (فلسفة التأليف) أو الانشاء كيف كتب قصيدة (الغداف) أو (الغراب الأسود) بادئاً (لابعد الان اطلاقاً) على أنها اكثر الاصطلاحات رثائية وبرودة يعرفها عائداً الى الخلف من هذه النقطة، واجداً خرافته في اثناء عملية الكتابة. لكن هذه الطريقة في العمل هي ليست طريقة بو الدائمة اطلاقاً، كما هو الأمر في (سقوط بيت أشر)، التي من المحتمل أن تكون أروع قصصه في احتواء كثير منه، وتكثيفه. فمن الظاهر أنها تبدو للوهلة الاولى خليطاً لثرثرة رومانسية(*) متطرفة. لكنها بالطبع أكثر من ذلك بكثير. كان و. هـ. أودن يشير في مكان ما الى (المنظر الطبيعي المتخيل) في شعر بو، حيث أن منظر القصص أو موقعها الطبيعي قلما يعكس أجواء أمريكا الشمالية. وفي الواقع فان الولايات المتحدة الأمريكية وأناسها قلما يوجدون في هذه القصص. فتتخذ قصصه البوليسية من باريس موقعاً، باريس التي يعرفها بو من خلال روايات بلزاك ويوجين سو. لكن المنظر الخلفي يشتق في غالبيته من الشعراء الرومانسيين شأن كوليرج وشيلي بخاصة، مجهزا بعدة الرواية القوطية، من قصور مهجورة وأقبيه وغرف تعذيب وقبور. أن (سقوط بيت أشر) تؤشر اسكتلندة موقعاً كما رآها بو في خلال روايات ولتر سكوت، ويتعزز هذا الانطباع بأسم الشخصية المركزية رودرك أشر.

انه منظر مهجور يكاد يكون خالياً. اذ لا يوجد منزل آخر أو سكنى في القصة. وهناك ثلاثة شخوص رئيسين فقط رودرك، أخته مادلين، وسارد القصة الذي لا نعرف أسمه. وهناك أشارة أو اثنتان للفلاحين، ولهما يرجع الفصل في المعلومة المهمة هذه: **لقد عرفت أيضاً الحقيقة المدهشة تماماً التي مفادها ان عرف أشر المعزز لم يخلف فرعا مستمراً في أية مرحلة. وبكلمة أخرى فأن العائلة برمتها تقع في خط الانحدار والانقراض المستمر. . . . وباستثناء تنويع تافه ومؤقت فأن العائلة كانت هكذا دائماً. . . ولعل هذا النقص الذي ربما كان موضوعاً ملازماً ومن ثم التناقل اللاحق الذي لا يحيد لأرث الاسم من السيد للأبن، الذي قاد مع طول المدة الى تعريف الاثنين بحيث يخلط العنوان الاصلي للمقاطعة بالتسمية المغربية غير الدقيقة (بيت أشر) - وهي كنية تتضمن في عقول الفلاحين الذين يستخدمونها العائلة وقصر العائلة معاً.**

ويمكن أن يبصر المنزل على أنه الغلاف أو الجسد الذي توجد فيه الروح والعائلة. بكلمة أخرى أنه التجسيد الخارجي لعائلة تميزت لأجيال بالانقراض الشديد بحيث لم يبق منها غير أثنين هما رودرك ومادلين. وهما توأمان بينهما تقوم دائماً تعاطفات ذات طبيعة عسيرة الفهم). ولا يمكن ان يكون التلميح بوجود علاقة سفاح بين الاثنين أكثر جلاء.

ان سارد القصة هو صديق قديم لرودرك، لربما صديقه الوحيد، وجاء الى المنزل استجابة لدعوات عاجلة من رودرك. وعندما تقرب من القصر شعر بضيق كذلك الذي يحصل في كابوس حيث بداله (أن حول القصر والملك برمته جواً معيناً خاصاً بهم وبمحيطهم المباشر - انه جو لا تقارب بينه وبين هواء الجنة، بل ينبعث من الاشجار، المتآكلة المنقرضة والحائط الكئيب والبركة الصامتة - وبخار وبائي غامض، قاتم، كسول، لا يتميز الابعد لأي بلون الرصاص). وتفحص (السمة الفعلية للبناية):

ان السمة البارزة بدت في القدم المفرط. وكان تشوه الألوان بحكم التقادم كبيراً. وانتشر القطر الدقيق على الخارج برمته، يتدلى في شبكة متداخلة لطيفة من الأفاريز. لكن كل هذا كان معزولاً عن أي أنهيار هائل، اذ لم يسقط جزء منه، وبدت هناك حالة عدم ثبات متوازن متوحشة بين التكيف الكامل للاجزاء وبين الحالة المفككة للصخور منفردة. . . . لكن عين المراقب المنقبة قد تكتشف شقاً يصعب تمييزه يمتد من سقف البناية في الواجهة،

مارا الى الاسفل في الحائط، بأتجاه متعرج حتى يضيع في المياه الكئيبة الراكدة للبركة.

كنت قد كتبت الجملة الأخيرة بحرف مائل في هذه الفقرة لأني أعتقد أن القارىء قد يتبين فيها مفتاح القصة، والعامل الموحد بين البيت وساكنيه.

وعندما دخل بيت أشر كان المتحدث قد أقتيد الى غرفة (واسعة ومرتفعة السقف) يجلس فيها أشر. لكن هذا المقطع لا بد من اقتباسه:

كانت الشبابيك طويلة، ضيقة مدببة وعلى ارتفاع هائل من الأرض البلوطية التي كانت صعبة البلوغ من الداخل أما خيوط الضوء القرمزية الباهتة فقد تسللت خلال الزجاج المعرش، بحيث أنها جعلت من الامور الموجودة البارزة واضحة بما فيه الكفاية لكن عبثاً تحاول العين بلوغ الزوايا الأبعد في هذه الغرفة، أو تجاويف السقف المقنطر والمزين بنقوش نافرة. وتنسدل على الحيطان ستائر قاتمة وكان الاثاث العام كثيراً، غير مريح، متقادم ومهترىء وتتفرق منتشرة عدة كتب وأدوات موسيقية، دون أن تمنح المشهد أية حيوية. شعرت أني استنشق جواً من الحزن. ثمة كآبة لا علاج لها، عميقة وصارمة تحلق فوق، وتتخلل كل شيء. عند دخولي، نهض أشر عن أريكة.

وبرغم سعة هذه الغرفة، لكن المؤكد أنها توحي بسرداب، أو الا بعد من ذلك، بقبر. ذلك لأن دلالة القبر تستمر في القصة بكاملها. ففي وصف صورة أشر التي دعاها بو (التجريد) في توقع للتطورات المقبلة في الفنون التشكيلية التي ستحصل بعد سبعين عاماً، جاء ما يأتي:

كانت صورة صغيرة تقدم مدخل كهف أو نفق طويل متعامد بحيطان منخفضة مُلس، بيض، دون انقطاع أو ترتيب وأدت بعض النقاط الكمالية المعنية في التصميم فائدتها بصورة حسنة في نقل فكرة أن هذا الأثر يقع في عمق هائل تحت سطح الأرض. ولم يلحظ أي مخرج في أي جزء من هذا الأمتداد الهائل، ولا يبدو أي مشعل أو مصدر ضياء اصطناعي هناك، لكن تدفقاً من أشعة شديدة كان ينهمر في كيانه، مغرقاً أياه ببهاء شاحب غير مناسب.

ففي (سقوط بيت اشر) بدت الفخامة الهائلة والمحدودية على أنهما شيء واحد.

وأخبر أشر بشكل مفاجيء وسريع المتحدث بعد عدة أيام بأن ليدي مادلين لم تعد حية وأنه ينوي الابقاء على جثتها لمدة أسبوعين في أحد الاقبية. وحمل الرجلان الجثة الى مثوى لها. وتدهورت وضعية أشر بعد الدفن. يقول المتحدث هناك اوقات فعلا كان فيها ذهنه المتوتر باستمرار ينوء بسر يضغط عليه، لكنه **لكي يفصح عنه يناضل من أجل شجاعة لازمة لذلك... ليس عجيبا بعد هذا أن ترعبني وضعيته لدرجة أن العدوى أنتقلت الي شعرت بالتأثيرات المفرطة لخرافاته واوهامه المدهشة والفاعلة برغم ذلك تسري في بدرجات بطيئة لكنها مؤكدة.**

وعندما عاد الى فراشه في الليلة السابعة أو الثامنة بعد دفن السيدة مادلين كان المتحدث أو الراوي يشعر بتأثر عميق بعواطف السيد أشر. في تلك الاثناء، جاءه أشر، وكان قلقاً متوتراً هو الآخر وحاول الراوي الترويح عنه بقراءة حكاية وسيطة بدت تعكس دون حذر الظروف التي يمر بها الاثنان وعندما قرأ في القصة أن الدرع الفضي المعلق على الحائط سقط على الارض (بصوت طارق رهيب مجلجل) أخذ ينتبه الى (اصداء واضحة جوف، معدنية، مصلصلة لكنها مكتومة كما يبدو). أما أشر فان عينيه (أنحنتا بتركيز أمامه) وتحدث بهمس خفيض عجول مثرثر:

(... لم اسمعه؟ - نعم سمعته، وكنت قد سمعته، منذ أمد، منذ أمد.. عدة دقائق، عدة ايام كنت قد سمعت ذلك - لكني لا أجرؤ - أشفق علي أنا التعيس البائس - لا أجرؤ - لا أجرؤ على الكلام. لقد وضعناها حية في القبر).

وفي أنفجار أخير كان يصرخ (مجنون! اني أخبرك أنها تقف الآن عند الباب! كانت الالواح القديمة الواسعة ترجع ببطء الى وراء وكأنها تستجيب لهذه الكلمات لتكشف عن (جسد السيدة مادلين سيدة أشر المنتصب المتلفع بالكفن):

كان هناك دم على ردائها الأبيض، واثار نزاع مرير على كل جزء من هيكلها النحيل وبقيت ترتجف للحظات، وهي تترنح الى الامام والخلف على عتبة الباب، ومن ثم وقعت ثقيلة على شخص أخيها وهي تطلق صيحة خفيضة نائحة، وحملته معها الى الارض في عذابات الموت الأخيرة العنيفة جثة، ضحية للرعب الذي توقعه.

وهناك مرة أخرى التلميح الصريح الى وجود حب غير طبيعي لا يقاوم. كان الراوي يهرب من المنزل:

فجأة شع على الطريق نور ساطع، ونظرت الى الوراء لأرى من أين جاء هذا الشعاع غير المعتاد ذلك لأن خلفي لا شيء غير

المنزل البعيد وظلاله . كان ذلك وهج القمر بدراً كاملاً أحمر بلون الدم يشرق ببهاء خلال ذلك الشق الذي ما كاد يتضح وذكرت امتداده من سقف البناية متعرجاً الى القاعدة . وبينما كنت أحدق، أخذ هذا الشق بالاتساع بسرعة، ومن ثم جاءت دفقة دوامة ريح حاد . كان المدار الكلي للجرم السماوي ينفجر أمام ناظري مرة واحدة ـ ذهني يترنح وأنا أرى الحيطان الرهيبة تتباعد منشقة عن بعضها ـ كان هناك صوت صائح صاخب كأنه صوت آلاف امواج المياه، وأنغلقت البركة العميقة الرطبة بكآبة وصمت فوق أشتات (بيت . . . أشر).

من بو الى هوثورن :

ان القصة مبالغة ومفرطة في التنافر لكنها ليست غير معقولة، وتافهة تماماً . أنها اكثر بكثير من مجرد ممارسة أو تمرين في أباحية الموت أذ أن بيت أشر وعائلة أشر تم اقران بعضهما بالبعض بحيث انه في المقطع الأخير من القصة عندما اتسع الشق في الواجهة، أخذنا ندرك أن مارأيناه معروضاً هو تفسخ وانهيار الجسد البشري . فكما يقول د . هـ . لورنس، أن بو هو نوع من علماء (الذهن الرومانسي الشاذ، غير الطبيعي).

لكن قوة كتابة بو ونفوذها منحا المكانة لأتجاه في الكتابة الأمريكية كان قائماً فيها منذ البداية، ذلك الاتجاه المسمىٰ بالقوطي . وهذا الاتجاه يجد أصوله في الضرورة التاريخية، ذلك الموقف الذي وجد الكاتب نفسه فيه في الايام الأولى من الولايات المتحدة، وليس في البدعة الأدبية، برغم أن الأخيرة عامل مساهم أعطىٰ الشكل للاتجاه . وعندما نلاحظ القصص الأوروبية العظيمة، قصص تورجنيف وموبوسان وجيكوف وكيلنغ وجويس وفيركا وبابل و لورنس وأكونور وبرجت نجد أن خلف كل منهم حضور المجتمع برمته وضغطه، مكتظاً، كثيفاً ومعقداً، ولا يكون هذا الشعور أقل قوة عندما تركز القصة على فرد واحد . فنحن نعي أنه يرتبط بجماعته في عالم قائم، متوارث طويل، بالآف الخيوط التي لا تكاد تكون مرئية .

ولدينا اقوال كوبر وسمز وهوثورن لكي ترينا أن هذا الأمر لم يكن ممكناً في الكتابة الأمريكية في أيامها المبكرة اذ ذكر هوثورن أن كتاباته القصصية هي رومانسيات، وليست روايات، إذ في غياب مجتمع بالمعنىٰ الانكليزي أو الأوربي ليس بالمستطاع كتابة رواية، كما أن تأكيد السرد الامريكي منذ كوبر ـ كما بين ريجارد جيز في الرواية الامريكية وتقاليدها ـ كان على البطل المنعزل الوحيد، الذي هو أوسع من الحياة عاده لأنه وحيد . هذه هي مسلمات النقد، لكنها لم تشر التفاوت المتكرر بين السرد الأمريكي والاوربي، ذلك التفاوت الذي يبدو أساساً . أن بو مهم هنا لأن قصصه تبدو ممثلة لدليل غير مباشر، اذ ليس هناك حس بمجتمع قائم أطلاقاً في (سقوط بيت أشر) مثلاً

لكن هوثورن الذي يكبر بو بخمس سنوات هو كاتب أحس بكثير من كل ناحية اذ أن كتابته تبدو من الحداثة بحيث أن من المستحيل ونحن نقرأه اليوم الا نشعر بتقاربه مع كافكا . يبدو هوثورن وكأنه يكتب شأن شخص يتوازن على الحدود بين الواقع والحلم، بين أزمانه والماضي التاريخي .

ولهذا فأن قصصه تكتظ باللغز وهي تدعو الى أكثر من تفسير واحد . أنه استكشف و استغل أيضاً أستخدام مايسميه (يفول ونترز) في دفاع عن العقل الامكانات البديلة، ويبدو أنه ورث عن أسلافه البيورتانيين عقدة الذنب التي تكبد خطاياهم في موروث من القصة الرمزية حوله الى رمز أكثر شفافية و غنىً دون حدود . وكما يكتب دانيال هوفمان في الشكل والخرافة في الرواية الامريكية فأن (القصة الرمزية مصممة من أجل تيسير اليقين)، حيث يقوم هوثورن وميلفل (باستخدامها في خدمة البحث والشك وفي بعض الأحيان في تأكيد القيم البشرية هزلياً وفي مجرى العملية قاما بتحويل الرمز القصصي الى طريقه رمزية).

سمات كتابة هوثورن :

وتعد القصة المبكرة (السيد كنسمان وميجر مولين) مميزة لطريقة هوثورن فهي تبتدىء بمقطع من المعلومات التاريخية الضرورية، حيث ان الجملتين في البداية تذكران :

انه بعد أن أفترض ملوك بريطانيا العظمى حق تعيين الحكام المستمرين بالقبول الجاهز والعالم الذي كان يمنح الى سابقيهم في ظل اللوائح الأصلية . اذ ان الناس ينظرون بتفحص غيور لممارسة السلطة التي لا تنبعث منهم .

ولعل الجملة الأخيرة هي الدليل في تفسير القصة، أو أحد الأدلة في هذا المجال، ذلك لأن القصة تقوم في أنكلترا الجديدة

(في أمريكا) في مطلع القرن الثامن عشر.
أما القصة نفسها فأنها تبتدىء في المقطع الثاني : (أنها تكاد تحدث في التاسعة في مساء مقمر عندما جاء قارب من محل العبور بمسافر واحد) وقد لا يكون النهر ستايكز، لكن من الواضح أنه قد يكون الحدود بين عالمين، أو بين سبيلي حياة في الأقل.
ويدعى المسافر المنفرد الذي يبلغ من العمر سبعةعشرة عاماً روبن وقد قدم الى المدينة باحثاً عن قريبه المعروف والمتميز الميجر مولين، ومن خلاله على ثروة. وتوقع أن يكسب من كرم مقاصد قريبه، أذ كما يقول عن نفسه (لي أسم شاب حاذق تماماً).

كانت حياة روبن وأسمه يوحيان بعدة أشياء، بينها النزاهة والسذاجة الرعوية، ولغاية الآن كانت حياته مقضية في أعمال تقوى رعوية، بما يجعل المرء يعتقد أنها عبارة عن نسخة مثالية لأحلام الحدود والآباء المؤسسين. لكن المدينة أثبتت كونها مختلفة وعندما سأل عن الطريق الى منزل قريبه الميجر، هزىء وسخر منه وهدد بالجلد. وطالب أحد المارة، بأن يدله على قريبه. فأجابه الرجل وهو يميط اللثام عن وجهه (فلتراقب هنا مدة ساعة، وسيمر الميجر):

نظر روبن بأندهاش وفزع الى ملامح المتحدث. فالذي لمحه في النزل هو الجبهة ببروزها المزدوج والانف المعقوف الواسع، و الحاجبين الرثين والعينين المتقدتين، لكن ملامح الشخص تعرضت الى تغير منفرد، أو على الارجح تغيرين فأحد جانبي وجهه كان يشع باحمرار شديد، أما الثاني فأنه أسود كمنتصف الليل، أما الخط الفاصل بينهما فهو جسر الانف العريض، أما الفم الذي بدا وكأنه يمتد من الأذن الى الأخرى فأنه كان أسود أو أحمر، يتعارض مع لون الخد، أما الانطباع المتكون فهو أن هناك شيطان النار وشيطان الظلام، اتحدا في صنع هذا الكيان الجهنمي. كشر الغريب مبتسماً في وجه روبن، معتماً على قسماته الملونة، وغاب عن الانظار في لحظة.

وانتظر روبن قريبه على مدرجات الكنيسة، ورافقه في تلك الاثناء شخص. وكانا يسمعان لغطاً. صوت بوق، وضحك مختلط متوحش. وأستيقظت المحلة برمتها، وأنحدرت أفواج كبيرة من البشر ببطء، نحو الكنيسة بينهم قائدهم، خيال في بزة عسكرية، ماسكاً بسيف مشهور. عندما مر حدق في روبن. أنه الرجل ذو القسمات الملونة الذي تحداه روبن قبل ساعة. واطلق أمراً كالرعد، فتوقفت الابواق ومات الصياح والضحك:

لم تبق هناك غير همهمة عامة، تقرب الى الصمت. وأمام عيني روبن مباشرة كانت ثمة عربة مكشوفة. وهناك كانت المشاعل على أشدها توهجاً. وهناك أشرق القمر كأنه النهار، وهناك بكبرياء القبطان كان قريبه الميجر مولين.

كان رجلاً كهلاً، دون تكوين ملوكي ضخم، بملامح قوية مربعة توحي بروح ثابتة، ولكنها برغم ثباتها وجد أعداؤه السبيل الى هزها أما تكوينه فقد كان يثار بأرتعاش سريع مستمر جاهدت كبرياؤه على منعه ،حتى في تلك الظروف حيث الأهانة التي لا تطاق. لكن الوخزة الأكثر ايلاماً هي عندما التقت عيناه بعيني روبن، اذ أن من المؤكد أنه عرفه منذ الوهلة الأولى، والشاب اليافع يقف مشاهداً أهانة رأس غزاه الشيب في مسيرة مشرقة. حدق كلاهما في الأخر بصمت، وارتعشت ركبتا روبن، وأنتصب شعره، بمزيج من الشفقة والرعب

وبرغم أن السؤال لم يثر من قبل هوثورن، لكننا لابد أن نثيره: من يقف وسط هذه المهزلة؟ أنه روبن بالتأكيد، كما هو أمر قريبه. كان يسمع الضحك من حواليه، وكان يأتي على وجه التخصيص من الناس الذين التقى بهم وتحداهم في المدينة منذ مجيئه من الريف. تصاعد الضحك، ومن ثم:

أنتشرت العدوى بين الجمهور، لكنما سرعان ما أصطادت روبن الذي أطلق ضحكة تناقل الشارع صداها ـ فكل واحد كان يهتز ضاحكاً مفرغاً رئتيه، لكن صيحة روبن كانت الأعلى هناك.

وزاول الجمع مسيرته، وبقي روبن والشخص وحيد بن على مدرجات الكنيسة. وهذه هي سطور القصة الأخيرة:

قال، بعد وقفة لحظة (هل لك أن تسعفني قليلاً لتدلني على قارب العبور؟)

قال رفيقه مبتسماً (أنك أعتمدت موضوعاً جديداً في الاستفسار أذن؟

قال روبن بجفاء (أي، نعم ياسيدي. شكراً لك ولأصدقائي الأخرين. التقيت بقريبي في النهاية، ولن يرغب في رؤية وجهي ثانية. بدأت أشعر بالملل من حياة المدينة. ياسيدي هل لك أن تريني الطريق الى قارب العبور؟)

قال الرجل (لا، ياصديقي الطيب روبن. ليس الليلة في الأقل. في بضعة ـ أيام اذا رغبت سأكون مساعداً في التعجيل برحلتك. أو اذا رغبت أن تبقى بيننا. فلربما تقدر على الصعود في الحياة دون مساعدة قريبك الميجر مولين مادمت شاباً حاذقاً).

ويبدو لي أن هذه القصة هي من قصص الاسرار والغموض [القصة البوليسية] بصورة اساس برغم أن بعض عناصرها يمكن أن تتكشف بسهولة . أن أغلب المتظاهرين كانوا يتزيون بملابس الأميركيين الهنود، لكن هذه طريقة معتادة في التظاهرات ضد البريطانيين في المستعمرات، كوسيلة للتنكر، ولربما أيضاً كسحر متعاطف يتيح للمواطن الملتزم بالقانون أن يتقمص التوحش الهندي . ولعل الرجل ذا الوجه الملون قد يوصف بالطريقة ذاتها ـ برغم أن هوثورن يدعونا الى تأمل طبيعته الرمزية فما الذي يكون أكثر طبيعية من أن يبحث قائد انتفاضة ضد السلطة عن وسيلة للبقاء مجهول الهوية، معتمداً لذلك قناع المهرج؟ ولهذا فعندما تلاحظ القصة في مجالها هذا تكون معنية بمغامرات شاب رعوي يجد نفسه خطأ في اضطراب داخل المدينة . لكن الاسئلة تبقى عديدة .

التأسيس الفني في التجربة :

فمن الواضح ان القصة معنية بالتأسيس، التأسيس في طبيعة العالم الفعلي، أي أنها حول فقدان البراءة، ذلك لأن مدينة الرواية ماهي الا (سوق غرور) مصغر . كما أنها تعنى بلزوم أن يقف الانسان على قدميه : اذ أن العزيمة كما يقترح هوثورن في المقطع الأول تنطلق من الشخص نفسه وعندما نريد توسيع هذا التفسير فأن القصة ترمز أيضاً للمستعمرات الأمريكية وهي على وشك الحرب الثورية، أو أنها قد ترمز الى مايسميه جيمز بـ (المصير المعقد) الذي ينطوي عليه أن تكون (أمريكيا) ويتكون جزء منه في (تقديس خرافي) لكل ماهو أنكليزي أو أمريكي . ولكن لماذا يكون ضحك روبن هو الأعلى؟ هل أنه اعتراف وأدراك بأن ادعاءاته وتظاهراته وسذاجته وضعته في موقف مزيف؟ هل أنه ضحك ينطوي على المفارقة؟ تعبير عن الاحباط؟ هل أنه أقرار جذل بأن كيان الانا الأعلى قد أطيح به؟ أنه ضحك تحرر وانطلاق، هذا أكيد . ولكن من هو الشخص الذي أنتظر بمعينه على مدرجات الكنيسة وكما أخبرنا، أعترضه بلهجة (عطف فعلي)؟

إنه (الشاب كدمان براون) الذي يعد ذا أفق شمولي غني بالغوامض، و(الشاب كدمان براون) هي القصة الأبدع بين قصص هوثورن . لكنها قصة تأسيس أيضاً، تأسيس في الخطيئة .

أما مكان القصة فهو سالم في نهاية القرن السابع عشر، حيث مناسبة عيد الموتى في تشرين الثاني ، وهي مناسبة مرعبة في كل البلدان المسيحية ، كما كان شأنها قبل المسيحية ، فهي ليلة نهوض الموتى ليجوبوا الأرض . في تلك الليلة كان الشاب كدمان براون يبدأ رحلته، ولم يمر على زواجه غير ثلاثة أشهر . أنها رحلة في الغابة ، ونحن نعلم بالأقترانات التي تكتنف مثل هذه الرحلة بالنسبة لبيوريتاني انكلترا الجديدة [منطقة بوستن وما حولها في أمريكا] أذ أن براون يبدو شارعاً في هذه الرحلة وكأنه في حالة أضطرابعصابي . أما زوجته الشابة فيث[*] (ولا يحتاج هذا الاسم الى تأكيد برغم وضوح أن تبعاته الرمزية ليست الية حسب) فترجوه الا يتركها في هذه الليلة بالذات، ولكن دون جدوى مصراً على أنه بعد هذه الليلة يتمسك بها، تابعاً أياها الى الجنة .

عندما كان وحيداً في الغابة، عمه الخوف ، ذلك لأن الغابة هي موطن الشيطان . عند ذلك أبصر شخصاً ينتظره، بحلة (جادة ومحترمة) ووبخه الرجل على تأخره فأوضح براون (أن فيت أحزنتي قليلاً) ونحن نعرف ما تنطوي عليه العبارة من عدة معان . واوضح براون تردده الاخلاقي ازاء المهمة الحالية ، حيث أن عائلته تميزت بكونها جيلا من النزيهين والمسيحيين الطيبين منذ أيام القديسين . وأجاب الرجل الكهل قائلاً :

قول حسن يا كدمان براون . كنت وثيق العلاقة بعائلتك، كما لم يكن ذلك مع جميع البيوريتانيين . وليس هذا بالأمر الهين . ساعدت جدك، الحاكم وهو يجلد بالسوط أمرأة صاحبي[*] في شوارع سالم، وكنت أنا الذي جئت لأبيك بحزمة خشب الصنوبر بعد أن أشعلتها في موقدي لكي نشعل النار في قرية هندية في حرب الملك فيليب . كان صديقي، وكم كانت لدينا أحاديث لطيفة طوال هذا الطريق، عائدين جذلين بعد منتصف الليل . لهذا تراني عازماً على صداقتك من أجلهما .

وسارا معاً ليلتقيا بآخرين ، . كدي كلويس، (وهي سيدة تقية وقدوة علمته التلقين الديني في صغره) وديكن كوكن والكاهن بنفسه (ويمكن أن نلاحظ أن ديكن كوكن حكم بالاعدام لممارسة السحر في ١٦٩٢ ، من قبل محكمة كان أحد أجداد هوثورن في عضويتها) . وسمع براون كدي كلويس ترحب برفيقه على أنه (الشيطان) (بصررة صديقي القديم كوسب كدمان براون، جد الشاب السخيف الذي أمامنا اليوم) وعندما عرف بشخصية رفيقه، وبأن كري كلويس هي ساحرة، وأن ديكن كوكن والكاهن متورطان

في عبادة الشيطان، كما هو أمره أيضاً بحكم الذنب المتوارث اتخذ براون من جذع مقطوع مقعداً له رافضاً التقدم.

ومر بحالة من الهلوسة، حيث وجد نفسه بين جمع من أهالي سالم، فصرخ (بوجود السماء في الاعالي وفيث في الأرض أجد أني ثابت متماسك ضد الشيطان).

كان هناك صوت واحد، صوت أمرأة شابة، تعلن نواحها، ولكن بحزن غير أكيد، طالبةً صدقة ما، لربما يحزنها أن نحصل عليه في حين أن الجمع غير المرئي من قديسين وغارقين في الخطيئة يدفعونها للتقدم.

صاح كدمان (فيث) بصوت يائس قنوط معذب، لكن اصداء الغابة كانت تسخر منه، مكررة (فيث، فيث!) وكأن تعساء مرتبكين يبحثون عنها في ذلك المكان المقفر....

صرخ بعد لحظة من التبلد (ضاعت فيثي[*] ليس من فلاح على الأرض، والخطيئة ما هي الا أسم. تعال أيها الشيطان. اليك بسلم العالم).

وبعدما مناها اليأس بالجنون اضحك طويلاً وعالياً، وقد تذكرنا هذه اللحظة برد فعل روبن المشابه لربما قنوط في قصة (قريبو الميجر مولن)

وظهر كيان مظلم وصاح صوت ترددت أصداؤه في الغابة والحقل (آتوني بالذين تحولوا الينا). وتقدم براون الى الأمام حيث التجمع الطقسي (الذي شعر اتجاهه بأخوة كريهة مصدرها كل ماهو شرير في قلبه). وجاء الى هناك أيضاً (كيان نحيف لأنثى تغطي وجهها ببرقع، بين كدي كلويس مدرسة التلقين الديني التقي وبين مارثا كرير التي حصلت على وعد الشيطان بأن تكون ملكة جهنم).

أما في خاتمة القصة فقد جاءت موعظة الشيطان:

قال الكيان الأسود: (اهلاً بكم يا أولادي الى حيث لقاء عرقكم. ها أنتم وجدتم وأنتم مازلتم يافعين طبيعتكم ومصيركم. يا أطفالي أنظروا خلفكم):

فاستداروا، وفي صفحة لهب تشع كان عبدة الشيطان يقفون وعلى كل وجه أبتسامة تشع بظلام. قال الشكل الاسود مستدركاً: ها أنتم ترون كل من قدستموه في صغركم تصورتموه أكثر قدسية منكم، وكنتم تجعلون من خطاياكم، مقارنين اياها بحياتهم الصالحة وطموحاتهم المتعبدة من أجل الجنة. لكنهم ها هنا في منتدى عبادتي. الليلة ستتيح لكم معرفة أفعالهم السرية كيف كان كهول الكنيسة الأجلاء يهمسون بشهوانية داعرة لعذارى منازلهم اليافعات، كم من أمرأة متشوقة الى أفعال الارملة منحت زوجها عند ميعاد نومه الشراب الذي أتاح له نومته النهائية على صدرها! كم من شاب يافع أستعجل ميراث والديه! كم من شابة جميلة - لا تخجلن أيتها الجميلات حفرت قبراً في الحديقة داعية أياي وانا الضيف الوحيد حضور - جناز - رضيع! بحق تعاطف قلوبكم مع الخطيئة سوف ترون أماكن الجرائم كافة سواء كانت الكنيسة أو غرفة النوم أو الشارع أو الحقل أو الغابة، وسوف تفرحون لمرأى الأرض برمتها لوثة ذنب واحدة، نقطة دموية كبيرة. وأكثر من ذلك سوف يكون من شأنكم التسلل في كل صدر حيث سر الخطيئة العميق، منبع الفنون الشريرة كافة، حيث المعين الذي لا ينضب للدوافع الشريرة التي ليس بمستطاع القوة البشرية تحقيقها في أفعال. الآن يا أولادي فلينظر احدكم الى الآخر.)

وفعلوا كذلك. وفي ضوء المشاكل التي أوقدتها جهنم أبصر التعيس فيث وزوجة زوجها يرتعشان أمام المعبد غير المقدس.

وقال الكيان (ها أنتم هنا يا أولادي) بصوت عميق جاد، حزين تقريباً في خشيته اليائسة، وكأن طبيعته التي كانت ملائكية في يوم ما تبكي هذا العرق التعيس. (بمستطاعكم اعتماداً على قلوب بعضكم البعض أن تتمنوا أن الفضيلة ليست مجرد حلم. هل أنكم الان أمام الواقع دون خداع.

أن الشر هو في طبيعة البشر، بشر يجب أن يكون محط سعادتكم وحده. اهلاً بكم يا أولادي ثانية الى لقاء عنصر البشر هذا)

وبعد الاستماع الى هذا الكشف ازاء شمولية الخطيئة وسيادتها وقف كدمان براون وفيث بجانب بعضهما البعض، الزوجان الوحيدان كما يبدو اللذان كانا يترددان على شفا الشر في هذا العالم المظلم) وصاح براون بعدما نظر حواليه للذنب السري الذي ينطرح في وجوه من حواليه: (فيت! فيت! انظري الى السماء وقاومي الشرير). وفجأة وجد نفسه وحيداً في الغابة أذ كل شيء اعتيادي ومسالم.

وعاد في صباح اليوم التالي الى سالم وهو (رجل مرتبك). وفي شارع القرية التقى الكاهن، ونفر عنه في جفاء كمن يتجنب لعنة، كما رأى كدي كلويس تقف عند نافذتها تلقن شابة صغيرة جاءتها بحليب الصباح، فسحب الطفلة بعيداً كمن يخليها من (قبضة شيطان). وكانت (فيت) بجدائلها تنتظره. فنظر الى وجهها (بشدة

وصراحة وحزن ماراً دون أن يحييها).

ويتساءل هوثورن عما اذا كان براون قد نام في الغابة وحلم بمثل هذا الكابوس عن لقاء السحرة؟ لم يجب عن هذا السؤال. لكن نتائج التجربة الليلية بالنسبة لبراون، سواء كانت هذه حلماً أو حقيقة، يطرحها المقطع الأخير من القصة:

لقد أصبح كياناً صارماً، حزيناً متأملاً بعمق، عديم الثقة إن لم يكن تعيساً منذ ليلة

اهتمامي أولهما انعزال براون عن المجتمع عن عائلته على حد سواء. فهو يبتعد بجفاء عن زوجه وعن معتقده الديني، لأنه عرف أن النفاق الأساس والشامل يمثل حقيقة الحياة.

ملفل وعزلة الفرد

لكن نتيجة الوعي بالخطيئة على أنها حقيقة شاملة قد لا تكون العزلة ضرورة. لكن هذا الوعي قد يكون مريحاً، ومصدراً للعطف البشري، والحس بالأخوة مع البشر. أما حقيقة فان الأمر ليس كذلك للشاب كدمان براون فترجع الى نية هوثورن في جعل الموضوع نقداً للطبيعة الأحاديه والأكراه ليوريتانية انكلترا الجديدة. أن هوثورن لأيؤيد الأنعزال، وهي نقطة تتعلق بما أنا بصدده. ذلك لأن القصة تحصل في داخل براون نفسه. ذلك ماأكده هوثورن عندما جعل من تجربة براون داخل حلم، أي أن هذه القصة العظيمة تختلف شأن قصص ادغار الان بو عن القصة الأوربية عامة من حيث تأكيد تجربة الفرد على أنه فرد، وليس أنه عضو في مجتمع الا من ناحية هامشية.

ونوجد سمات مشابهة في قصص كاتب أمريكي لا يقل شأناً هو معاصر هوثورن هرمان ملفل الذي تأثر كثيراً بتطبيقات هوثورن. فقصته (كاتب العدل بارتلبي) هي مثلا غامضة تماماً بالرغم من أن المكان والزمان فيها مألوفان:

مكتب محام في شارع (وول) في أربعينات القرن الماضي أنها مشابهة لمكاتب المحامين في روايات.. ديكنز ومن الواضح أنها تدين لديكنز كثيراً.

وازدهرت مهنة المحامي حتى أنه جاء بكاتب عمومي آخر هو بارتلبي، الذي وصفه بأنه (منتظم بشحوب، ومحترم بشكل يستدر الشفقة ووحيد تعيس دون شفاء) وهكذا يعد بارتلي مقنعاً في ممارسته المهنة لكن يرفض القيام بأي شيء عدا مهنته الدقيقة.

أما اجابته لأي طلب أورجاء، فهو (أفضل الا أقوم بذلك) يكتشف المحامي أن بارتلبي أتخذ من المكتب سكنه، وعندما أمره بمغادرة المكان، أجاب (اني أفضل ألا أغادرك ياسيدي). وفي النتيجة، كان المحامي هو المغادر. أذ اتخذ مكاتب جديدة لكن بارتلبي رفض التخلي عن سكنه، برغم انه مستأجر الان من قبل محام آخر. ولأسباب لا يستطيع المحامي شرحها لنفسه، برغم أنه يبرز مشاعره بأشارات الى المبادىء المسيحية، كان المحامي يشعر أنه مسؤول عنه، وعندما عرف انه وقد طرد بالاكراه، واعتقل وأرسل الى تومبز، سجن مدينة نيويورك زاره هناك، وتبرع بالدفع عن وجبات طعامه أما رد فعل بارتلبي.

(أفضل الا أتغدى اليوم. انه أمر لا يتفق معي. أني غير معتاد على الغداء). واستدار نحو الحائط. وبدا أنه كمن يسعى بتعمد للتخلص من الحياة. وكان أن مات في السجن.

ويقدم المحامي في المقطع الأخير معلومات أضافية عن بارتلبي التي بلغته بعد وفاته أذ أشيع أنه موظف مساعد في (مكتب الرسالة الميتة في واشنطن)، وكان قد فقد عمله بعدما تغيرت الأدارة، ويعلق المحامي قائلاً:

رسائل ميتة! الا يبدو ذلك كرجال ميتين؟ تصور رجلاً ميالاً بطبيعته وبسوء حظه الى اليأس الهزيل، هل من مهنة تبدو أكثر مناسبة لتصعيد هذا اليأس من التعامل المستمر مع هذه الرسائل الميتة، وتصنيفها للهيب النار؟ ذلك لأن حمولة عربة تحرق سنوياً منها... فهذه الرسائل تعجل بالموت في مشاغلها الحياتية.

آه بارتلبي! آه أيتها البشرية.

موقف الكاتب في هذا العالم:

لقد تناولت القصة تفسيرات متعددة، وتم البحث عن مختلف المصادر الممكنة لبارتلبي. قيل أنه يعتمد على هنري تورو الذي ذهب الى السجن لعدم دفعه الضرائب احتجاجاً على الحرب المكسيكية. ومن ثم أصبحت القصة رمزا للمقاومة السلبية. كما أنها فسرت على أنها رمز لمصير ميلفيل نفسه بصفته مؤلف أعمال لم يكن يريد أحد أن يقرأها، وبدل أن يتنازل أمام الذوق المعاصر أو يساوم معه قال ما يعادل (اني أفضل الا أفعل ذلك). أي أن القصة تصبح ضمناً رمزاً لموقف الكاتب في العالم الحديث.

لكن هذا يعني وضع التأكيد على بارتلبي لدرجة غير مبررة أذ أن هناك شخصية أخرى في القصة : المتحدث ، المحامي ، الذي بدا لي رمزاً لمجتمع مرتبك غير مستوعب لما يدور وأن لم يكن معادياً ضرورة ، في حضرة مقاوم سلبي أو فنان متصلب .
لكني متأثر بفكرة ثنائية بارتلبي والمحامي . أذ بدا بارتلبي صوتاً محتجاً في ذهن المحامي ، أي أنه البديل السايكولوجي الذي كما يقول ماركوس في مقالته (بارتلبي لميلفل بصفته بديلاً سايكولوجيا) من شأنه (نقد جدب العالم الذي يسكنه المحامي و فقدانه للمواصفة الشخصية وطبيعة التكيفات الآلية لهذا العالم) .
أي أن هذه القراءة تجعل القصة نقداً لاحباط بعض أجزاء الشخصية بعد ذلك ، فأن من اللازم أن نضيف بأن ثراء القصة يكمن في تعددية التغيرات التي تثيرها . بحيث أنه ما من تفسير يدحض بقية التفسيرات . فجميعها يمكن أن تخزن في الذهن معاً . فبرغم استخدامي لكلمة (قصة رمزية) في وصف (الكاتب بارتلبي) الا ان القصة هي (تصريح رمزي) عن الوضع البشري . وهي كذلك لابد أن تكون غامضة ضرورة .
ولا تقل أثارة للغز، وشأنها في تمكنها الفني هي قصة (بنتو سيرينو) للمؤلف نفسه :

ففي عام ١٧٩٩ كان كابتن أماسا ديلانو من ماسوشوستس على رأس سفينة تجارية عامة ، حيث رست في ميناء سانتا ماريا ، وهو جزيرة غير مأهولة بعيدة عن الساحل الشيلي . ومخرت في المضيق سفينة غريبة ، في حال يرثى لها ، بدون علم أودلالة ، وتدار ملاحياً بشكل رديء وأعتقد ديلانو أن السفينة قد تكون في ضائقة فأمر باعداد مركب النزول وأزدادت دهشته عندما أقترب من السفينة وهو يبصر أربع نسوة زنجيات مسنات يلتقطن مشاقات الحبال القديمة في حين أن ستاً أخريات كن يجلين فؤوساً صغيرة أكلها الصدأ اما القبطان الاسباني

والذي يبدو لعين الغريب متحفظاً وشاباً يمتلك سمات السيد ، مرتدياً لباساً غنياً مميزاً ، لكن يحمل سمات صريحة تفصح عن هموم منغصة حديثة ، فأنه كان يقف جانباً بسلبية ، ملقياً نظرة قاحلة خالية من الروح على صحبه المحتاجين مرة ، وعلى زائره نظرة تعيسة خالية من الحبور مرة أخرى . أما بجانبه فيقف انسان اسود صغير الحجم ، يجتمع في وجهه الفظ الحزن والود على حد سواء ، وهو يرفعه بين حين وآخر دون تعبير محدقاً في وجه الاسباني في بعض الاحيان . كان الزنجي يقدم ذراعه للأسباني ، أو يسلمه منديله بعدما يخرجه له من جيبه ، مؤدياً هذه وغيرها من الخدمات بحماس ودود يتحول الى أفعال بنوية ملؤها الحب ، ومع انها تبقى بائسة برغم ذلك لكنها تكسبه سمعة كونه أكثر الخدم أسعاداً في العالم ، ذلك النوع الذي لا يحتاج السيد أن يتعامل معه الا على أسس متساوية وبثقة متأتية من الالفة . أنه رفيق مخلص أكثر من كونه خادماً .

لكن ديلانو مازال منذهلاً بما يراه ، فهو وان كان محسناً دون حدود ، لكن وضع السفينة كان يقلقه . فأعطاه سيرينو تصوراً عما حصل . اذ ان السفينة شرعت في رحلتها بكل ملاحيها وحوالي خمسين مسافراً وحمولة عامة ، وأكثر من ثلاثمائة خادم ، لكنها عند القرن وجدت نفسها واقعة في عواصف شديدة اكتسحت الملاحين والموظفين على حدٍ سواء متسببة في تمزيق كل شيء باستثناء بعض الأحتياجات الآتية . ومن ثم حل مرض الأسقربوط ، عاماً السود والبيض ، ومن ثم هدأت الامور لكنهم كانوا دون ماء :
وأستمر دون بنيتو بتثاقل وهو يستدير بألم في نصف احتضانة خادمة ، (أنه في هذه المصائب جميعاً ، علي أن أتوجه بالشكر الى هؤلاء الزنوج الذين قد يبدون لعينيك غير المجربتين دون انتظام ، لكنهم كانوا قد تصرفوا بأنضباط لم يكن يتصوره مالكهم ممكناً في مثل هذه الظروف . . . . لكن الفضل . في بقائي يعود الى بالبو الذي نراه ، بل له يرجع الفضل أيضاً بشكل رئيس في بث الهدوء بين أخوته الجهلة عندما يستدرجون للتذمر في بعض الأحيان .
وأطرق الأسود وهو يتنهد (آه! ياسيدي ، لاتتحدث عني بالبو لاشيء ، فما قام به بالبو هو مجرد واجب)

وقضى ديلانو يومه على ظهر السفينة الأسبانية ، منذهلاً دائماً مهدئاً نفسه بعقلنة الأمور . كان يدهشه أن يرى أن كل ملاح أسباني يرافقه زنجي . كما أنه كان يستغرب أن يعرض أمام سيرينو بانتظام شخصاً أسود ضخماً مكبلاً بالحديد . كان يشعر بارتياح وعطف مستمر عندما كان الخادم الزنجي يبدي الحب لسيرينو، الذي كان قد خدش عنق سيرينو اثناء حلاقته له . أما العواطف التي كانت النسوة تبديها لأطفالهن فقد كانت تحيي فيه تعاطفاً مع شمولية عزيزة الأمومة .

وعندما نزل ديلانو في النهاية الى المركب للعودة الى سفينته قفز سيرينو فجأة فيه (لكن الزنوج كافة وكأنهم يقتدون بمنظر قبطانهم المعرض للخطر ، تحركوا في توعد كتبهود أسود على

العوارض). لكن الملاحين الأمريكيين تحركوا بأقصى مايقدرون من سرعة، ومن ثم تمكن رجال سفينة ديلانو من التغلب على ملاحي السفينة الأسبانية، مسيطرين عليها واتين بها الى ليما.

هذه هي نهاية القسم الأول والأطول من القصة. أما الجزء الثاني فقد تم تقديمه في مقتطفات من مجريات المحاكمة التي جرت في ليما، اذ ان السفينة سان دومنيك وقعت في أسر العبيد الزنوج الذين كانوا بعضاً من حمولتها. ووضع القبطان بنيتو، سيرينو تحت الأقامة الاجبارية وكان بالبو سجانه في الحقيقة، ما سكا بسكين مشهرة لقتله في أية لحظة. ولعل الأكثر شراسة وقسوة نحو الأسرى البيض النسوة الزنجيات. أما الانساني ديلانو فقد كان مخدوعاً بما يراه، أذ أن تفسيره يعاكس مجريات الأمور.

وقصة (بنيتو سيرينو) هي قطعة سرد تصويرية شديدة، متماسكة في ترقب عجيب، أستعارها ميلفل من وثيقة أسبانية لكننا يجب الا نتعامل معها من الخارج، ذلك لأن الجزء الرئيس من السرد القصصي يتكون من تغير انطباعات القبطان ديلانو بشأن المشهد والحدث. يجب علينا في البدء أن نقر كيفية اعتماد ديلانو. أنه من الموثوق به رجل حسن النية، والتفكير لكنه ضحية ميله المثالي. ان الكاتب في الواقع يقدم صورة عن الشخصية الأمريكية لاسيما شخصية مواطن انكلترا الجديدة، المشابهة لتلك التي أوجدها هنري جيمز، والمألوفة لدينا الان في روايات كراهام كرين، حيث أن سذاجة الأمريكي السياسية وبساطته الظاهرتين تحت قناع المثالية محفوفان بالكوارث والمخاطر على من يمتلكهما.

هذه القصة الغارقة بالمفارقات التي قد تلاحظ كدعابة سوداء هي، كما أعتقد، نقد ميلفل لأبناء جلدته الامريكيين ولكن هناك فيها ماهو أكثر. أنها قصة العلاقات بين السود والبيض وموضوعة أعداد العبيد. لقد ظهرت القصة في ١٨٥٥، أي لست سنوات قبل أندلاع الحرب الأهلية. فما هو موقف ملفيل أزاء الأنسان الأسود؟ أن موقفه لا يمكن أن يكون ببساطة موقف القبطان ديلانو. فديلانو هو أمريكي أبيض من انكلترا الجديدة، يانكي، كما هو أمر ملفيل، وهو يبصر الزنجي من خلال عينين شوهتهما العاطفة المفرطة. لقد تمت رؤية الزنجي وكأنه طفل، لصيق ودود بسيده، قابليته الذهنية متدنية، مجرد طفل طبيعة سعيد، أو كلب قطيع. أما الشهادات في محكمة التحقيق الأسبانية في ليما فقد قالت العكس بالضبط: فالزنجي بدا غادراً، وحشياً ومخادعاً، ولكني لا أعتقد أن هذه هي وجهة نظر ملفيل. من الواضح أنه محدد بمصادر قصته، ولهذا فانه لابد أن يكون كشأنه في موبي دك مولعاً بفضح خداع الناس والأشياء والمؤسسات.

أن قصص ملفيل تثير مشكلات تنتمي الى ذلك النمط الذي يواجهنا في رواياته ولو كنا نعرف هنري جيمز من رواياته حسب، بتحليلاتها المميزة للضمير والوعي والدافع و (أقتصادها الأمريكي) في اللغة وتكويناتها الدقيقة، لوجدنا صعوبة في الاعتقاد في أنه يمكن أن يكون هو الأخر وبالمستوى نفسه امتاذاً في القصة القصيرة. فمن الأمور المسلم بها أنه وجد في الطول التقليدي للقصة القصيرة (ثمانية الاف كلمة أوما يقاربها) محدداً تماماً. مع ذلك كتب حوالي مائة وعشر قصص، كلها تتميز بسمات رواياته نفسها، لكنها، في أعتقادي، قصص قصيرة دون منازع. من المؤكد أن أغلبها طويل أي أنها القصص الطويلة No veles كما يدعوها جيمز.

قصة جيمز

لكن قصص جيمز تختلف في نوعها عن تلك التي جاء بها أغلب الكتاب الأمريكيين ذلك لأنه يكتب ملهاة طباع، وهي جنس يتضمن الحاجة الى مجال أوسع مما تتيحه القصة القصيرة عادة. أن اهتمامه ينحصر بسلوك الشخوص من رجال ونساء في المجتمع، وهو مسحور بخاصة بسلوك أولئك الذين يجدون أنفسهم في مجتمعات غريبة عليهم، تلك التي تكون فيها التقاليد والاعراف والافتراضات بشأن السلوك غير تلك القائمة في مجتمعاتهم. أنه أول داعية، واعظم طرحاً لما يسميه بـ (الموضوعة العالمية) التي جاءت من سلوك الامريكيين في أوربا - من خلال التناقض بين الطباع الامريكية والاوربية. ولعل أحسن تناولاته واكثرها ذيوعاً للموضوع هي قصته القصيرة الطويلة (ديزي ملر). فديزي هي (مزيج مبهم للوقاحة والبراءة) تتصرف بدرجة الحرية نفسها في أيطاليا التي تملكها في بلدها، ملحقة بنفسها العار أمام أعين المجتمع الأمريكي في روما حيث شوهدت في مدرج روما ليلاً برفقة شاب أيطالي مغامر، قد تكون أولا تكون مخطوبة له. وهناك تعرضت الى (حرارة روما) في المدرج وتوفيت، محاولة من أجل الأمريكي الذي تحبه ثم حاولت أثارة غيرته أن تقول أنها لم تكن مخطوبة للايطالي الذي قال في تشييع جنازتها (ان ديزي هي أجمل سيدة شابة رآها، والاكثر دماثة

وبراءة).

ان (ديزي ملر) هي قصة تستدر العطف والمتعة، لكن جوهر معالجة جيمز للموضوعة العالمية يمكن أن تظهر بالجودة ذاتها في قصة أقل ذيوعا هي (الانسة كنتن . . .). وهي قصة موجزة تماماً بالنسبة الى جيمز. والقصة (الآنسة كنتن من بفكيبسي) تعتمد أسم المكان الموجود في العنوان. فبفكبسي مدينة صغيرة على خليج هدسن في ولاية نيويورك شمال المدينة بحوالي ستين ميلا. والانسة كنتن هي نتاج أمريكا الاقليمية غير المطلعة على الطباع الأوروبية. وعندما كانت تجوب أوربا وقع في غرامها أمير أيطالي شاب فقيرت الى باريس، ومن ثم الى لندن. واذا مالحقها الى هناك فأن هذا هو الدليل على حبه لها. وتبعها، وتقدم لها هناك، حيث طالبته بأن تقوم أمه الأميرة، السيدة النبيلة أن تكتب لها مرحبة. وتوضح لها صديقتها الانكليزية السيدة جامبر أن الاميرة (لم تقم في حياته بالمبادرة، ليس أكثر مما يتوقعه أي شخص منها). ولكن كما توضح السيدة جامبرز للأمير:

ان ليلي منطقية بتصلب ـ فالفتاة ـ حسب ما تعرف ـ يرحب بها في خطوبتها من قبل عائلة الخطيب قبل حصول أي شيء أخر. لا سيما بالنسبة للفتاة اليتيمة دون أم. ومن ثم تذهب الفتاة لتعيش معهم. ولكن لا شيء يحصل قبل ذلك.

هناك يحصل تصادم الاعراف، وطرائق السلوك الاجتماعي المقبول، فكل سلوك يبدو مناسباً في نطاق مجتمعه، لكنه لا ينسجم مع غيره.

وتذهب ليلي عائدة الى أمريكا ويسعى الشاب لاقناع أمه لابتلاع كرامتها، والقيام بالمبادرات اللازمة للأتيان بليلي. وتتفاوت رسالتها مع رسالة ليلى للأمير، التي تعلن فيها خطبتها الى أمريكي. يقول الامير للسيدة جامبرز في الختام (أني أصبحت بالنسبة لأمي شخصاً دفعها الى الاقدام تنازل وضيع ومبادرة لم تكن لها سابقة من أجل لا شيء) ويقول مفيضاً عن ليلي:

(لقد اعتقدت أنها تحبني). لكن السيدة جامبرز ترده قائلة (لكني لم اعتقد بذلك. لا. . أنها كانت تحب البقية، مكانتك التاريخية الكبيرة، والهالة المحيطة بأسمك، وماضيك. والا فأن الذي تقف من أجله لا يبدو مبرراً أو معذوراً. لكن لديها الحس بهذه الأمور وهي الأمور التي تحب)

يعوز جيمز في هذه القصة المكان لكي يصور موعظته، ويعوزه المكان لتطوير شخوصه. لكن القصة دراسة حسنة لا صطراع الثقافات كما تبدى في الطباع. أما الكلمات الأخيرة فيها فهي على لسان السيدة جامبرز:

(يضيع المرء مع الامريكيين). وتتكرر اصداء هذه الصيحة في القصص والروايات المعنية بالموضوعة العالمية. أنها تطرق في رواية جيمز القصيرة (السيدة دي موف) التي ظهرت قبل سابقتها بخمسة وعشرين عاماً. أنها ذات بداية رائعة تثير الانطباعات عن باريس لدى شاب أمريكي مفرط الحساسية، وهي بداية تعزز من القصة وظرفها و شخوصها.

والشاب الأمريكي هولنكمور فهو يلتقي بسيدة أخرى من خلال صديقته السيدة دريبر، وهي (سيدة ليست خارقة الجمال بجلاء، كما أنها ليست أمريكية، لكنها قد تجمع الأثنين بالنسبة للعين الفاحصة فعلاً). ويعرف من السيدة دريبر أن مدام دي موف تسكن في (سينت جرمان)، وهي تعيسة تماماً، وتخبره رسالة السيدة دريبر بقصة مدام دي موف:

انها القصة التعيسة لفتاة أمريكية ولدت لا لكي تخضع بوضاعة أو تتمرد بأعوجاج، متزوجة فرنسياً متألقاً موغلاً في الخطيئة، يرى أن المرأة لابد أن تقوم بهذا الأمر أو بغيره. ان الأخف بيننا يمتلكن الموازنة التي لا يتصورنها، أما اكثرنا فقراً فيمتلكن الخيال الاخلاقي الذي لا يحتجنه. أنها رومانسية ومنحرفة ـ ترى أن العالم الذي ولدت فيه فج أو في الأقل يخلو من الشاعرية. قد لا يكون أمتلاك حياة منزلية حسنة هو أعظم المغامرات لكني أعتقد أنها اليوم تتمنى لو لم تكن قد أنغمست في الأثارة بهذه الحماسة. أن السيد دي بوف لا يهتم بغير نقودها طبعاً، التي ينفقها وكأنه سليل ملوك على متعه. امل أن تثمن اهتمامي بك وأنا انصحك بالذهاب لأسعاد سيدة منيت بالأسى المنزلي.

تلت ذلك تجليات وصفية ذات جمال متواتر بشأن يوفيميا مدام دي بوف. ذلك لأن الشابة الأميركية كانت قد تعلمت في دير في باريس مخصص لسيدات المجتمع ووقعت في غرام رؤية مثالية للارستقراطية:

حلمت بالزواج من شخص عالي النسب ـ ليس من أجل أن تنال متعة أن تسمع نفسها تدعى بمدام دي فيكومت، وهي تسمية بدت لها لا تعنيها كثيراً، ولكن لأن لديها اعتقاداً رومانسياً بأن التمتع باعتبار متوارث منقول، اعتبار مقرون بالولادة، سيكون الضمانة المباشرة لرقة الشعور المثالية. لقد أفترضت أن حالة أن يكون المرء نبيلاً تعزز فعلياً ذلك الالتزام المشهور. . . . أنها في

داخلها ليست فاسدة. لكنها احتوت في داخلها ذلك الغرور المهلك بشكل بدا وكأنه عقيدة كشفه ملاك أبيض مجنح ....

لديها تصور عقلي عن أبن الصليبيين الذي جعلها تعبده ولكنها شأن عدة فتانين أتوا بروائع الخلق المثالي تجعل من عرض ذلك أمام نقد الجمهور أما تلك الصورة في الذهن فهي لسيد قبيح أكثر مما هو جميل، فقير أكثر مما هو غني لكن قبحه معبر بنبل، وفقره فخور بأناقة.

وتزوجت يوفيميا أخاً لصديقة لها في الدير برغم معارضة عائلتها. وكان السيد دي موف سليل الصليبيين، رجلاً (هادئاً، جادأومتميزاً). كان يرى النساء ليس أكثر من كيانات لا تختلف عن قفاز شاحب يتسخ مساء لكي يرمى به بعدئذ. أما يوفيميا ذات المثالية اللطيفة فتعوزها (النعومة المطاوعة و التكيف الرقيق) اللذان يتطلبهما مفهوم السيد دي موف للمرأة. وكان مصير زواجها التعاسة بحيث لا بد من أن تتحمله بجلد.

أما لونغمر فهو مثالي أمريكي، ليس حبيباً منفعلاً بقدر كونه ملتزماً بالضمير البيوريتاني. لقد طرح دي موف أمامه بوضوح ترحابه به أن أراد أن يصبح حبيباً لها، لكن وخزات ضميره تحول دون ذلك.

غاص لونغمر الى وراء متنهداً يغمره شعور خانق بأن لا جدوى من حدس دوافع أمرأة. كان يحس أن مشاعر هذه المرأة مطمورة عميقاً في روحها، وهي مشاعر لا بد أن تكون نبيلة لا يشوبها ما هو عادي ومنحط. قال لنفسه. وهو ينهض متجها نحو النافذة (لقد أحبت مرة، وكان ذلك الى الأبد. لو أحبت ثانية لأصبحت عادية ...) لابد أن يرى كل شيء من الأعلى لا مبالاتها وحماسه؛ لابد أن يثبت قوته، أن يفعل الشيء الجميل. والشيء الجميل هو أن يرضخ للمحتوم وأن يكون رقيقا بتسام. دافعا عنها الألم. خانقا حبه لها. غير ساع من أجل تعويض. مغادرا دون انتظار. محاولا الاعتقاد أن في الحكمة مكافأتها.

وعاد الى الولايات المتحدة. ولم يسمع شيئا عن مدام دي موف وعندما عرف بعودة السيدة دريبر، زارها حالا.

وأخبرته بالقصة الغريبة الآتية:

عانى المسيو دي موف Mauves من فيت Fait ولعت بها زوجه لدرجة سخيفة. اذ ندم وطلب عفوها. الأمر الذي رفضته بشكل قاطع. كانت جميلة جدا. ولابد أن القسوة تنسجم مع أسلوبها. وسواء كان زوجها غارقا في حبه لها من قبل أو لم يكن. فأنه الآن مغرم بها حتى الجنون. أنه أكثر الناس كبرياء في فرنسا لكنه رجاها راكعاً أن يفوز برضاها ثانية لكن كل ذلك ذهب سدى. كانت صخراً! كانت ثلجاً. أنها الفضيلة الحانقة لقد لاحظ الناس تغيرا كبيرا فيه. لقد هجر المجتمع، وتخلى عن الاهتمام بالأمور، وأخذ يبصر الناس بأشمئزاز. وفي يوم جميل أكتشفوا أنه أطلق النار على دماغه!

كانت تلك الفقرة ما قبل الاخيرة في القصة. أما الفقرة الخاتمة، فتقول:

تأثر لونغمز كثيراً، وكان رد فعله الأول بعدما أستعاد هدوءه العودة حالاً الى أوربا ولكن مرت سنوات. وهو ما يزال يتلكأ في بلده أما الحقيقة فهي أنه وسط رقة ذكرياته المخلصة عن مدام دي موف، كان يحس بشعور فريد، شعور من العجب و القلق والرهبة.

كان جيمز قد جعل الفتاة الأمريكية تبدو أكثر أرستقراطية ونبلاً فعليين من زوجها المولود من عائلة نبيلة ولكن هل هذا هو حكمه الحاسم بشأنها؟ هنا تقدم الفقرة الأخيرة بعض الضوء. فلونغمر لم يعد الى فرنسا باحثاً عنها لأنه يخاف منها، كما هو واضح. أن سلوكها يكشف عن كونها أما أمرأة من الطيبة مايجعلها لا تصدق أو أنها رهيبة أخلاقياً في رفضها الذي لا يلين لأي عفو. وأنها أمرأة سجينة تقديرها الاناني لذاتها، وهو تقدير مهول أي أنها ضحية مزاجها الرومانسي المتطرف، كما يريه جيمز فأن بطلة فلوبير أما بوفاري، تجهل مدام دي موف بالعالم الفعلي وبحقائق الحياة، كما هي ويصدق الأمر على لونغمر أيضاً، الذي طرح على أنه مغرق، رقيق بالعاطفية، أي أنه مهول هو الأخر شأنها، بحكم أسلوبه المثير الرقيق.

وتلقي الخاتمة الضوء على حادثة جميلة في القصة، وتوضحها، وكان يمكن لهذه الحادثة أن تبدو لولا ذلك وكأنها لاعلاقة لها بالقصة. كان لونغمر يمشي في الريف يوما، وتغدى في نزل، ودعته صاحبة النزل الى تدخين (سيكار) في الحديقة الكائنة خلف المنزل، من هناك لاحظ رساما شابا ومعه صديقته، تقرأ له من شعر Andre Chenier **أندريه شنيه وهو يرسم. كانت الحادثة برمتها واحدة من المناظر الريفية. استحضارا لما هو طبيعي، وسعيد ومثمر، ومايدعوه جيمز نفسه من خلال وصف المشهد كما يبدو عبر نافذة النزل (الحقيقة غير المشوهة للأشياء). أي أن الحدث لا يمكن أن يبدو منفصلا، مادام يقدم قياسا تحكم بواسطته على كل من (يوفيميا) و (لونغمر).**

لقد دعا (كونراد) جيمز (مؤرخ الضمائر اللطيفة)، وهو أصطلاح راق غني يحكم ماينطوي عليه من غموض اذ لا أحد يعرف ما اذا كان كونراد يستخدم (الضمير) بمعناه الانكليزي الاعتيادي، أو بمعناه الفرنسي على أنه الادراك والوعي. أن مدام دي موف قصة مبكرة نسبياً لكنها مميزة لجيمز في ذكاء تحليلها للشخوص، وبما يسمى بالضمائر اللطيفة بمعانيها الانكليزية والفرنسية على حد سواء. هذا الأمر يجعل اعماله متجانسة، ويجعل من مساعي تصنيفها غبية، باستثناء احكام الضرورات. أن قصصه بشأن الموضوعة العالمية تتداخل مع قصصه عن الفن والحياة الفنية وعن تلك بشأن الخوارق.

وتدور قصص الفن كقصة (درس الأستاذ) حول افساد المجتمع المحتم للفنان، أما الأخرى فهي حول طبيعة الفن، وعن علاقاته بالحياة واختلافاته عنها:

وفي المجال الأخير تبقى قصة (الشيء الحقيقي) ساحرة لأنها تطرح بدرامية حقيقية عن الفن لايمكن أن تطرح بغير ذلك.

فالمحدث هو رسام صور شخصية ورسام كتب، زاره ميجر وسيدة مونارج، وكلاهما معدمان يبحثان عن عمل كموديل رسام. ويلتمس الميجر من الرسام أنه وزوجه (الشيء الحقيقي)، مع التضمين أنه اذا ماأراد الرسام تصوير سيدات وسادة، فمن هو أحسن منهما؟

ووافق الرسام على المحاولة انطلاقا من مزيج من الشفقة والأرتباك ولربما حب الاستطلاع. لكنهما لم يكونا مقنعين. لم يكونا جيدين بما فيه الكفاية، ليسا مقنعين شأن السيدات والأسياد الذين اتخذهم موديلا محترفاً في رسومه. وهكذا أدانه صحبه وزملاؤه مخبرين اياه أنه يجب التخلص منهما. كان الموقف مربكاً.

(اذا كنت قد تنازلت خوفاً منهما فالسبب ليس لأنهما متنمران علي أو لأنهما حرونان ولكن لأن في كياستهما الباعثة على الشفقة وجدتهما الثابتة الغامضة ما كان يجعلهما معتمدين علي بشدة كبيرة).

وجاءهما بالخبر، انه لن يستطيع اتخاذهما موديلا بعد الآن لكنه بعدما أنجز ذلك وجدهما يغسلان له صحونه، وينظفان الملاعق والسكاكين، ويلمعان أوانيه. (أنهما قبلا بفشلهما، لكنهما لا يقبلان بمصيرهما). وتنتهي القصة بهذه العبارات:

ومن ثم كانت لي مع الميجر وزوجه لحظة شديدة الحرج والأزعاج. قال صلاتهما في جملة واحدة (أقول - أنت تعلم - دعنا نكن مؤدين المهمة لك، الا بمستطاعك ذلك؟)

لا أستطيع. أنه من المرعب أن أراهما يفرغان ملابسي، لكني تظاهرت بعدم الممانعة، لأسبوع، لكي أبدي امتناني لهما. ومن ثم أعطيتهما بعض النقود لمغادرتي.. ولم أرهما بعد ذلك ثانية... يكرر صديقي هو لي أن الميجر وزوجه ألحقابي ضرراً دائماً لأنهما قاداني الى طرائق مزيفة. اذا كان ذلك صحيحاً فأني مقتنع بدفعي الثمن - للذكرى.

وتعد قصة جيمز (الشيء الحقيقي) واحدة من أكثر القصص المقلقة عمقاً في مفارقة نهايتها وتعدد معانيها.

الهوامش

١ - يعد نوريث فراي أحد أبرز نقاد كندا وامريكا المعاصرين. وهو في مقدمة نقاد كندا الأحياء. وأصبح كتابه تشريح النقد أساساً.

٢ - مرتفعات وذرنك هي رواية أملي برونتي التي تجمع بين بعض الواقعية مع رومانسية غالبة. ولهذا تختلف عن رواية جين أوستن الواقعية كبرياء و تعصب، والمترجمة الى العربية بعنوان كبرياء وهوى.

٣ - في التعبير الثيولوجي تأتي الكلمة لتعني عيد الغطاس أو الظهور، لكنها تعني هنا الاشراقة أو التنوير.

٤ - هناك تفريق بين هول Horror ورعب Terror، فالثاني يثير الرعب بمعنى الخوف، و دلالاته المؤثرة والافعال الانعكاسية المترتبة هي مادية و فسلجية أما الاول فهو المهول، الذي يصدم الروح ودلالته الخشية والرهبة، وسببه الخوارق والفوطبيعي.

٥ - وردت كلمة Romantic للاشارة الى اتجاه في الكتابة، بما يعني محاباة الغريب والغامض والخارق.

٦ - الأسم بالانكليزية Faith (وترجمته الحرفية الأيمان أو العقيدة)

٧ - صاحبي Quaker: تلك الفئة التي اتهمتها الكنيسة بالهرطقة، التي آمنت بالمسالمة من بين عدة أشياء أخرى.

٨ - ضاع (ايماني) بموجب الدلالة الرمزية للكنيسة

الجــذور الفلسفية للثقـافة الغربيـة

Charles. M. Bakewell
تشارلز . م . بيكويل
ترجمة : يوسف عبدالمسيح ثروت

من المعتـاد التحـدث عن الفلسفـة الاغـريقيـة بوصفهـا فلسفة قديمـة . وهـذا امـر مضلل تمامـاً . وهـو دليـل على نظـرتنـا المحلية الـراسخـة الجـذور . ان هذه النظـرة الضيقـة التي تنبعث من العزلة الـزمنيـة يمكن ان تكـون عقبـة كأداء عسيرة المرتقى بالقياس على العـزلـة المكـانيـة في عملية الادراك والتفهم . وقبل ان يظهر الاغارقة على السـاحـة ، بمئـات الالـوف من السنـين ، كان النـاس يعانون صنـوف الكفـاح في الطـريق الصعبة الطويلة حيث تم الانتقال من حال الانســان الشــرس الـوحشي الى حال الانســان المتمـدن . الحضـارات نهضت وانقـرضت قبـل فجـر التـاريـخ المـدون بعهـد سحيق ، تاركـة وراءهـا اثاراً حجرية تفصح عن شهادة بليغة تنبىء عن مهـارة في الهنـدسة لا يمكن مضاهاتها الا بمهارة العهود المتأخرة نسبيـاً ، التي تعتمـد على الالـة التي تطـوع قوى الطبيعـة من اجل خدمة الانسان . وكم من حضـارات سبقت تلك الحضارات المعينة ، اصابها الدمار دون ان تترك آثاراً وراءها؟

اذا اخـذنـا الـواقع بمنظور الزمن الحقيقي ، فكأنما سقراط عاش البـارحـة . ومن يقـدر ان يقرأ محاورات افلاطون اليوم دون ان يقول مراراً وتكـراراً : «كيف ان النـاس الـذين يعرضهم علينا يشابهوننا ، وكيف يفهم الطبيعـة البشـريـة ، وكيف يرى الامور بجلاء ، وكيف اسهم اسهـامـاً كبيراً في تفهم المشكلات المهمة الانسانية العميقة ، التي مازالت تربكنا وتنتظر منا الحلول النهائية . »

وسنكـون اكثـر دقة اذا قلنا ان الاغارقة كتبوا الفصول الاولى في الفلسفـة الحـديثـة . ان الفلسـفة الاغريقية هي فلسفتنا وعلمها هو علمنا في بدايته .

وقـد بدأ هذا العلم على يد طاليس الملطي . كان هذا الـرجل ، على مايبـدو ، عبقـريـاً في شمـوليته ، اذ كان مهندساً ، واحد رجال الحاشية ، وسياسياً ، ورجل دولة ، ودارساً للرياضيات والفلك ، تنبأ بكسـوف الشمس الـذي حدث في سنـة ٥٨٥ ق . م ، على حسب فلكيينـا . وقـد وضـع نهاية للحرب بين الليديين والميديين . وفي كل قوائم الحكماء السبعة الاسطوريين في اليونان يظل اسمه في المقدمة . انـه مهم لنـا ، لانـه في الحقيقة ، ابو العلم والفلسفة ، اذا كان هذان المصطلحـان يعنيـان بدقة وجهة النظر المتزنة ، بوعيها الكامل ، التي تخص العـالم بما فيـه الانســان . كان اول من سأل عن ماهية الاشياء وكيف تعود هذه الاشياء الى الطبيعة نفسها طلباً للجواب .

كان هو واتبـاعـه اول من كتب الفصل الاول . ان هذه الفلسفة هي الفلسفة الطبيعية . فالطبيعة ماثلة في كل مكان ، والانسان ليس سوى جزء من الطبيعة ، فاذا استطعت ان تجد ما هي الطبيعة ، هذا العـالم الملمـوس المرئي ، بوجـوده الحقيقي غير المتغير ، فستتمكن بضربة واحدة ان تكتشف ماهية الانسان .

وعنـدئـذ يبقى الشيء الـوحيد وهو ايضاح كيف ان عالم التحول والتغير ، كما يبدو ، يمكن ادراكه بصفته منبثقاً من اساس واحد غير

متغير . ينبغي لنا ان ننقذ ما يمكن انقاذه ، لأن الفلاسفة عموماً اعتبروا هذا الاساس إلهياً مقدساً ، ومن ثم يصح القول : اننا نجد هنا بداية للاهوت طبيعي .

ان موقف المفكرين الاغريق ، من البداية الى النهاية ، كان موقفاً موضوعياً ، مستقلاً . لقد عالجوا معضلهتم ، متحررين من التحيز الديني ، دون الالتفات لاي نفع او فائدة . كانت رغبتهم الملحمة ببساطة تعنى بالتعرف على العالم الذي نعيش فيه وادراكه ، والحصول على هذا الفهم ، برصد الوقائع وإعمال الفكر فيها . انها قصة شائقة ليس لها مثيل في تاريخ اي شعب من الشعوب الاخرى . ليس لنا من الوقت مايبسر لنا تتبع هذه القصة بتفصيل . ان بعض الملاحظات العامة تفي بالفرض ان مفكري هذه المرحلة باستثناء زينوفانيز ، لم يهاجموا المعتقدات الدينية بصراحة ، ولا ممارسات الشعب الاخرى . انهم تجاهلوها ومضوا في سبيلهم ببساطة .

وبينما كانوا متحررين من التحيز الديني ، كانوا متعلقين بمبدأ واحد حقيقي وفعال ، حتى قبل ان يعبروا عنه تعبيراً دقيقاً ، ومفاد هذا المبدأ الا شيء ينبثق من لاشيء ، والحقيقي لا يمكن ان يتلاشى مطلقاً . انهم كانوا جميعاً يبحثون ، من خلال الارتباك التعبيري عن وحدة ما ، بين المظاهر المتغيرة ، وحدة تظل كما هي دون ان يصيبها اي تغيير . ان الوجود بطبيعته يتميز بعناصر المنطق ، ولم يكن هذا الامر مبتوتاً به قبل بارمنيدس الايليائي ، بمدة طويلة ، وايلياء هذه مستوطنة اغريقية في جنوب ايطاليا ، وقد توصل بارمنيدس الى نتيجة حتمية ، هي ان الواقع يتفرد بالوحدة وعدم التغير . وقد وضع حدوداً واضحة مميزة ، بين الوجود الواحد ، المحدد والكامل ، كالكرة ، وهو هدف البحث عن الحقيقة ومصدرها اما الاشياء غير المتكاملة ، غير المحددة التي تقبل وتدبر ، وعالم المظاهر الذي يتيه فيه الناس فتأخذ الشكوك والارتباكات بتلابيبهم ، فهي التي تدفع باراء الناس لان تستولي قسراً على موضع الحقيقة . إلا ان بامنيدس لم يجد وسيلة ، لأن يغطي الفجوة بين الواقع غير المتغير ، وعالم الوجود المتغير ، وفي الجانب المقابل من العالم الاغريقي في افيسوس ، في اسيا الصغرى ، وضع هيراكليتس يده على الوجه الثاني من المعضلة ، اي ان كل شيء في تغير مستمر ولايظل شيء ثابتاً . ان هيراكليتس لم يتجنب فكرة الثبات نهائياً

انه وجد في اللوغوس (العقل الفعال) ـ الكلمة ـ القصة التي يجري سردها ، وجد الحكمة التي تهدي الى جميع الاشياء ، من خلال كل الاشياء ، وهذا الامر ينطبق على الناس بأسرهم ، الا انه استدرك آسفاً فقال : لا ان معظم الناس يعيشون وكأن كلاً منهم يمتلك حكمة خاصة به . هنا مبدأ كان يمكن ان يدفع الفلسفة باتجاه جديد ، ولكن هذا ظل في دور السبات الى ان اعاد سقراط وافلاطون الحياة اليه . مثل هيراكليتس الكلمة بالنار ، ثم انخرط في معسكر الطبيعيين . اما بالنسبة الى اتباعه ، فان شيئاً يتغير . اما فكرة التماثل فينبغي تجنبها . وقد سمى افلاطون هؤلاء الفلاسفة (الفلاسفة الطافين) على سبيل المزاح . ومن فلسفتهم انحدرت شكوكية بروتاغوراس السفسطائي ، بمذهبه الذي يفيد ان الانسان هو مقياس جميع الاشياء ، وهذه الحال تنطبق على الفلسفة الايليائية ، التي آلت الى شكوكية غورجياس السفطائي الذي كتب في موضوع (الطبيعة واللاوجود) وقد سعى الى ان يظهر ان الوجود الذي تحدث عنه بارمنيدس لاوجود له ، واذا ما وجد فغير ممكن التعرف عليه ، وايصال فحواه .

لابد من الوصول الى طريق تؤلف بين هذه المتناقضات ، وقد تم ذلك بافتراض تعدد العناصر ، وتفسير التوع والتغيير ، على انه متأت من اتحاد المواد الجوهرية في اساسها ، ولم يمض وقت طويل ، حتى تبين ان العديد من هذه المواد ، تتصف حتماً بالسمات التي تميز الوجود الذي يقترن بها بارمنيدس كما اقتضى الامر تثبيت واقعية الخلاء الفضائي (الفراغ) الذي تتحرك فيه العناصر ، وقد اتخذ الفلاسفة الذريون هذه الخطوة .

اما لسيبوس الذي شرع في تنظيم النظرية الذرية ، فيقال انه كان تلميذاً لبارمنيدس ، الا انه كسر كرة استاذه الصلبة ، بحيث جعلها تتألف من جسيمات دقيقة سماها ذرات ، وهي من الصغر بحيث لا ترى ، ومن الصلابة ، بحيث لايمكن ان تقبل الانقسام ، وهي لاتختلف الا بحجومها ، واشكالها ومواضعها وترتيبها وحركتها التي لاتنقطع في الفراغ . وقد طور ديمقريطس النظرية الذرية . حتى ان الامر بلغ حد القول : ان جميع الاشياء مؤلفة من ذرات ، بما في ذلك العقل او الروح . ان العقل مؤلف من ذرات صغيرة جداً تتميز بنعومتها وشكلها الدائري ، وسرعة حركتها لاختراق الاشياء بأسرها . اما تأثير الذرة في الذره فيتأتى من طريق الاصطدام ، في

حين ان التوحيد بين الذرات، لايتم بالمصادفة بل حسب الضرورة. والى هذا الامر يعزى المظهر الاول لادراك سطوة القانون الكوني في العالم الفيزيائي. ان الطبيعية الاغريقية قد آلت الى مادية شاملة كاملة، وميكانيكية ايضاً. كان عمل رجال العلم هؤلاء دقيقاً غاية الدقة بحيث ان نظريتهم الذرية، سيطرت، في مجال تفسير العالم الفيزيائي، في مجمل العهد النيوتوني، مع تغيرات يسيرة.

هنا ينتهي الفصل الاول. ان الطبيعية قد اكملت مجراها، في اقل من مئتي سنة، من مقدماتها المنطقية الاصلية، الى نتائجها المحتمة. هذه النتائج توضح الشروع مجدداً بدراسة الفلسفة. ان وحدة الطبيعة تفقد وجودها في التنوع اللامحدود للذرات، في ترتيبها. ثم ماذا عن موضوعات الحواس كالبصر والسمع والشم والذوق والمشاعر؟ يقول ديمقريطس: «من المفروض ان تكون هذه الموضوعات حقيقية، ومن المعتاد ان نعتبرها كذلك، ولكنها، في الواقع، ليست كذلك. الذرات والفراغ (الخلاء) هما حقيقتان فقط. ان الموضوعات السابقة حقيقية «عرفاً وتقليداً» لاوفق (الطبيعة) وهذا الذي يذهب اليه يعني ان الالوان والاصوات الخ ليست من مميزات الطبيعة الكونية، لطبيعة الذرات. ولكننا اذا نبذنا موضوعات الحواس بوصفها غير حقيقية، فاننا ننبذ، في الوقت نفسه، العالم بأسره من تجربتنا اليومية.

واذا كان العقل يتألف من مجموعة من الذرات اللطيفة، كيف نعرف على وجه الاطلاق، كيف نعرف ان النظرية الذرية نفسها حقيقية؟ وماذا عن السلوك؟ لقد تحدث ديمقريطس كثيرا عن هذا الموضوع. اما مذهبه الاخلاقي فهو شكل من اشكال مذهب المتعة، وهو لايعمل على تطويره على نحو منظم، وانما يعبر عنه بالمأثورات الشعبية، وهي خزين للتجربة الانسانية العامة، والطباعاته الخاصة، وهذه المأثورات تقدم قواعد موجهة للسلوك، ينبغي الاهتداء بها، اذا اراد المرء تحقيق حياة سعيدة هادئة. الا ان مذهبه الاخلاقي هذا لاعلاقة له مطلقاً بنظريته الذرية. ثمة اتجاه شكوكي قوي. وفي هذا الصدد يقول: «اننا، في الواقع، لانعرف شيئاً» و«الحقيقة مدفونة على نحو عميق» و«في الحقيقة، اننا لا نعرف شيئاً، ولكن كلاً منا، يشارك في الآراء السائدة» ومن ثم تصبح مشكلة المعرفة المشكلة الرئيسة في الفلسفة. كيف لنا ان نعرف شيئاً ما بالتوكيد بخصوص الطبيعة او السلوك الحسن؟ بحثنا عن جواب لهذا السؤال، تعود الفلسفة الى فهم جديد لمفهوم الوجود، ماذا يعني الوجود والواقع الحقيقي؟ هنا تنتهي قصة الواقعية لتبدأ المثالية.

ان الدافع لهذه الحركة لاينبعث من ديمقريطس، بل من الشكوكية الشاملة التي تبناها السفسطائي بروتا غوراس، وهو احد ابناء مدينة ديمقريطس القدامى.

قبل ان نودع الفلاسفة الطبيعيين، لابد ان نراعي مظهراً من مظاهر تفكيرهم، وهو ما اشرنا اليه آنفاً. بيد اننا بحاجة الى التركيز والتوضيح اكثر فاكثر، للدور الرئيس الذي لعبوه في الطور التالي في تطوير الفلسفة، وهو ما يعرف بالتمايز بين الشكل والمادة. وهذا الامر تضمن في اعمال الفلاسفة الطبيعيين الاوائل، ففضلاً عن اكتشاف ماحسبوه جوهر الاشياء، شعروا بانهم مجبرون على توضيح كيف ان الاشياء التي نشعر بها، تنبثق ونحن مدركون لهذا الانبثاق ومكتشفون لمجرى العملية الفلسفية. ان فيثاغوراس هو اول من ميز بين الشكل والمادة. وقد اكتشف كيف يقيس نوتات المقطوعة الشعرية ذات الثمانية ابيات وهي ما يمكن ان تتمثل بنسبة عددية تظل دائماً النسبة نفسها. كما اكتشف اشياء عجيبة: اجمع الاعداد بالتعاقب في مسلسل عددي، فاذا مثلت الوحدات بالنقاط فستحصل على مثلث متساوي الاضلاع، واجمع بالوسيلة نفسها الاعداد الوترية فتحصل على مربع دائما، واجمع الاعداد الشفعية فتحصل على شكل مستطيل، ضع هذه الاشكال معاً لتكون مجسمات فستحصل على اهرامات من المسلسلة الثالثة، لانها ليست اضلاعا في شكل مجسم منتظم. وقد اكتشف فيثاغوراس المجسم ذا السطوح الاثني عشر، وكل سطح من هذه السطوح يشبه نجمة خماسية. هذا هو المجسم المنتظم الذي يقترب شكله كثيراً من الدائرة.

واذا ما تم صنعه من مادة مرنة، فيمكنك ان تمدها لتصبح كرة. هنا نجد كل العناصر الضرورية لبني عالما من الاعداد. يمكن للمرء الذي يكتشف اكتشافا مهما، ليطوره الى حلقة متكاملة. ثمة امثلة عديدة يصح استخلاصها من العلم والفلسفة. ومن هنا، فليس عجبا ان يقول فيثاغوراس إن جميع الاشياء مؤلفة من الاعداد، ومن ثم يمكننا ان نعد فيثاغوراس ضمن الفلاسفة

الطبيعيين ومع اني اظن ان هذا الامر مازال في قيد الجدل والمناقشة ، ومصداق ذلك محاولة هيراكليتس لفصل العقل ، بشكله ، عن الاشياء التي تخص الاحساس ، بالاعتماد على مذهب اللوغوص - الكلمة ، ومع ذلك فهو لم يستطع قط ان ينجح في ما ذهب اليه .

ثم ان انا غساغوراس ، حاول جاهداً ان يميز بين ما هو حي غير حي ، وان يفصل العقل عن المادة ، بحيث يهيمن على جميع الاشياء . ولكنه لم يجب في استخدام هذا المبدأ حسب ، بل خاب كذلك ، في تبيان كيف يفعل هذا المبدأ عملياً ، كما انه وجد من الضروري ، ان يجعل العقل مادة ، لان له وجوداً حقيقياً ، مع انه من الطف الاشياء وادقها .

ان هؤلاء الفلاسفة كانوا يمهدون الطريق ، ويشيرون الى الاتجاه ، للحركة التالية في الفلسفة ، التي ينبغي لها تتبعها .

ومن اجل غرض الايجاز ، لابد لي ان امضي قدماً في عرض قصتي . ان المدرسة الفيثاغورية استمرت بالازدهار ، في القرنين الخامس والرابع ق . م مكرسة نفسها لدراسة الفلك والرياضيات وهذا النشاط تلقفه افلاطون ليمضي به قدماً في الاكاديمية . تمت اكتشافات عديدة في علم الفلك ، فقدت في العصور التالية ويعود ذلك جزئياً الى وجهات نظر ارسطو الرجعية في هذا الصدد) إلا ان هذه الاكتشافات انتعشت اخيراً على يد كوبرنيكوس . ان العمل في الرياضيات نفذ باسره ، بحيث ان اقليدس في القرن الثالث ق.م

كان يمكنه ان يكتب اطروحة في موضوع ، يسعه ان يكون مصدراً لكتاب مدرسي لا يزال قيد الاستعمال في جامعاتنا؟ في الوقت الذي التحقت فيه بالكلية . ان الرياضيات هي احد الاسهامات الاغريقية المتكاملة في العلوم ، لقد تأثر افلاطون كثيراً بالموضوعات التي تعالجها الرياضيات ، باعتبارها متكاملة غير ملموسة وغير مرئية ، ومع ذلك فهي حقيقة اكثر من الصور المحسوسة التي نواجهها في تجاربنا وهي عصية ايضاً . تستطيع ان تحدق بموضوع فيزيقي ، ولكنك لن تستطيع رفع الكلفة مع الاعداد . ان الضلع وقطر المربع غير متكافئين ، وهما يقفان في وجه كل محاولة للعثور على قياس عام . ومن ثم ، انك تستطيع ان تستوعب الحقيقة في نتائجك الرياضية .

ماذا لو ان العالم كله واقع تحت قبضة الاعداد والمقاييس والنماذج الرياضية! ألسنا نجد في (الرياضيات) الوحدة والثبات اللتين تقتضيهما الحجة المنطقية من اجل جعل الطبيعة معقولة و الحفاظ على ماء الوجه؟ ان هذا الأمر لا يعني نظرية المثل الافلاطونية بأسرها ، بل هو يعني جزءاً جوهرياً منها . ان المرء لا يستطيع ان يدرك تلك النظرية الا اذا تذكر ان افلاطون كان رياضياً عظيماً .

ومع ذلك حان الوقت لنتشبث بخيط قصتنا . ان الفصل الثاني من فلسفتنا بدأه سقراط وانهاه ارسطو ، ووضع له الرواقيون خاتمة .

من الصعب جداً المغالاة بصدد تأثير سقراط في معاصريه ، ومن خلالهم ، في المجرى العام للفلسفة الغربية . ومن طريق تهكمه حررهم من الارتباك والحيرة دفعة واحدة . لقد اجتمعوا معاً ، وسرعان ما انخرطوا في البحث المشترك عن الحقيقة . كانت لعبة السؤال والجواب لعبة عظيمة . انها كانت ابعد من ذلك الامر . لقد هداهم سقراط لكي يكتشفوا انفسهم . لقد كانوا يكتشفون ذواتهم وارواحهم في محاولتهم الافادة القصوى من حياتهم . صحيح انه كان يتكلم على نحو غريب عن الذات والروح . انهم لم يسمعوا قط بشيء مماثل لما سمعوه من قبل . لم يكونوا عارفين بشيء كهذا . ما سمعوه لم يكن ليهم البشر الاحياء . كانت ظلالاً بصورٍ طافية ، غادرت الجسد عند الوفاة لتلتحق بظلال (هاديس)[1] هومر الهادرة ، او تهيم دون هدف في سباخ (الاسفوديل)[2] الموحشة بطالعها السيء وعتهها وقلة احساسها . او ربما سمعوا بوجه نظر اكثر حداثة مفادها : ان الروح نسمة تغادر الجسد عند الموت ، لتلتحق بالاجواء العليا ، بينما يعود الجسد الى التراب ، او لعلهم سمعوا بالاسرار (الاورفية)[3] والاحياء الديني في القرن السادس ق . م . الذي يمكن رصده تأثيره في المفكرين اللاحقين وبضمنهم سقراط وافلاطون . ان هذه الاسرار تركزت في قصة الصراع ، بين (التايتان) الجبابرة وديونيسيوس زاغروس ، ومحصلة ذلك الصراع . هذه الاسطورة من اشد الاساطير الاغريقية وحشية الا ان تفصيلاتها لاتعنينا هنا . يكفي ان نقول ان هذه القصة عرضت ومثلت درامياً ، وكان المقصود منها التركيز على عقيدة قوامها ان شظية إلهية سجينة في الجسد ، يسميها الاورفيون الروح ولكنهم لم يماثلوا بين الروح وبين الحياة الواعية الاعتيادية . اما طبيعتها الحقيقية فتظهر في النشوة الروحية ، التي هي تذوق مبدئي ، لوحدة النشوة الختامية الالهية ، عندما تتحرر الروح من السجن الجسدي ومن دورة الولادات . اما الاسرار (الايلوسية)[4] فكانت رزينة محترمة ، منضبطة ، معتدلة

نسبياً. انها كانت ديناً بشكل جيد. ان التدشين الديني كاف بحد ذاته جواز سفر لحياة افضل نوعاً ما بعد الموت. اما الاورفية فليست كذلك، لانها كانت ديناً عنيفاً، هذا اذا اقترضنا تعريفاً يستعمل احياناً في امريكا لوصف بعض الطوائف المسيحية. ان التدشين الديني لم يكون سوى بداية صراع طويل للتطهير والتحرر من سجن الجسد. ما يترسب من ذلك فكر مؤداه: ان مفهوم الحياة، بوصفها صراعاً بين الروح والجسد، بين الحاجة للخلاص، والانعتاق ليس من الجسد كما يذهب اليه الاورفيون، بل التخلص من اصفاد الجسد. ذلك ان الجسد، بلاشك، يحول بيننا وبين البحث عن الحقيقة والجمال والخير. فبينما يسعى المريد الاوروفي للخلاص من خلال التضحية والشعائر الصوفية، يسعى فيثاغوراس للخلاص من خلال الرياضيات وتحقيق الانسجام بين العناصر التي تكون الجسد. اما سقراط وافلاطون فقد اتخذا الفلسفة سبيلاً للخلاص.

لقد اهتم سقراط على نحو مبكر بتأملات الفلاسفة الطبيعيين، ولكنه امتعض منهم، ولم يجد في طريقهم حقيقة يمكن التوثق منها والايقان بها. لقد انتقل من العالم الخارجي الى العالم الباطني. وجعل (الحياة الممتحنة) حياة لائقة بالانسان، وبذلك فقد تقدم بمفهوم جديد عن الروح، ومفهوم جديد كذلك عن الفلسفة والدين.

وقد ماثل بين الروح، والوعي اليقظ الاعتيادي، المتمثل في حياة الانسان، ان الروح هي التي تشعر وتفكر وهي التي تسعى نحو تحقيق الحكمة والصلاح. وكان سقراط يجمع جمعاً فريداً بين رجل الدين المتحمس والمفكر الرزين. واذا كان في امكانه ان يلمح غاية الانسان الرئيسة عن بعد، فانه كان يسعى اليها بورع متفرد، واذا كان يعرف السبيل في ذلك الاتجاه، فسيسلكها بثقة، شأنه، في ذلك، شأن من يريد ان يذهب الى طيبة لو كان يعرف الجغرافية، وبذلك يتخذ الطريقة الصحيحة لا الطريق الى كورنث. وهذا ما كان يعنيه حين كان يماثل بين الفضيلة والحقيقة.

لقد اكتشف سقراط اكتشافاً فريداً(*) بتوصله الى الكائن الفرد، الذات، او الأنا، او الشخص، كما يحلولنا القول. اما التسمية التي اطلقها على هذا الكائن فهي الروح. هذه الروح حقيقية، على حسابها. فلها طبيعتها الخاصة، والعمل للفلسفة ينحصر في العثور على ماهية تلك الطبيعة. ان السؤال نفسه الذي طرحه الفلاسفة القدامى بخصوص الجسد، يطرحه سقراط بصدد الروح. ما هو عام وشامل في الروح، ما الذي يضفي الرسوخ والوحدة على الروح؟ وحين نستعرض جواب سقراط عما ذهب اليه بروتا غوراس السفسطائي من ان الانسان هو مقياس الاشياء، الامر الذي يبدو ظاهرياً عقبة في طريق الوصول الى الحقيقة، فانه يرى ان هذا المذهب يفتح بالضبط باب الحقيقة. اذا اقيس الاشياء بنفسي، فانني لن استطيع ان اعرف في ما إن كنت قد خدعت ام لا. ان هذا الأمر الشامل في الانسان الفرد الذي يعمم الجميع هو مقياس الحقيقة الواقعي. ولكن الفلسفة، من وجهة النظر هذه، تصبح مغامرة فردية.

ان سقراط لا يستطيع ان يفعل شيئاً الا مع العقول الخصبة. اما بالنسبة الى الانسان الضحل فيمكن ان يرسله الى بروديكوس، او اي سفطائي آخر ليتنفخ بالحكمة المزيفة. اما مع الذهن الخصب، فانه يستطيع ان يستولد فكرة يمحصها، ليرى كما يقول مازحاً هل هي ولادة سليمة او بيضة فاسدة - لم يضع سقراط قانوناً، ولم يقدم نسخة من الاقوال المأثورة المعدة للذين كان يرغب في معاونتهم. انه لم يقل لهم شيئاً ما، بل سألهم، وكان هذا امراً جديداً.

ينبغي لنا ان نعود الى الشباب الاثيني، لقد تركناهم ينتظرون في الملعب مدة طويلة. ها نحن نستطيع ان نتحسس التأثير الهائل الذي مارسه سقراط في هؤلاء. لماذا كانوا متعلقين به ذلك التعلق كله، لماذا كانوا يلتحقون به حين كان ويتابع مناظرة ما في طول ايتكا وعرضها»؟ لهذا يسعنا ان ندرك لماذا كانوا يشاوون ابلغ ما تكون الاثارة بمناقشاته، التي نستطيع الحصول عليها من جذاذات وصلت الينا من طريق ثانوية. انهم كانوا يتعلقون بكلماته، وانفسهم تتلظى بين حناياهم، انهم لم ينفعلوا بشخص متحدث كما انفعلوا به. ان الكيبيادس هو الذي يصف ذلك التأثير، ويضيف الى ذلك انه كثيراً ما ترقرقت الدموع في عينيه من شدة التأثر، كما كانت الحال مع غيره من المستمعين، ولكنه كان مغضباً جداً، عند تفكيره بحياته التعسة. لقد اخجله سقراط لكونه الشخص الوحيد الذي فعل ما فعل. اما حين كان حب الشهرة يسيطر عليه، فان الكيبادس، يحار في امره، ويفر منه متهزماً، ولكن جاذبية كلماته التي لا تقاوم كانت تحمله على العودة اليه حملاً.

اما الكهول فقد كانو متأثرين به تأثراً عميقاً على حد سواء. كان الناس يقبلون اليه من الاماكن القاصية والدانية. يقدم لنا افلاطون قائمة جزئية باسماء الاشخاص، الذين زاروا سقراط في غضون الشهر، بين الحكم عليه وتنفيذه. وقد كان هؤلاء يأتون الى السجن يومياً ليمضو الوقت معه في مناقشات فلسفية، اما في اخر يوم فقد بكر الزوار بالحضور عند فتح الباب مباشرة لئلا يخسروا كلمة واحدة تند من شفتيه. حلقة سقراط هذه كانت تتضمن اشهر الفلاسفة وابعدهم صيتاً، وكانوا ينظرون الى سقراط بوصفه استاذهم. وقد اسس عدد منهم مدارس خاصة بهم، منهم مثلاً ارستيبوس، وقد افاد من طبيعة سقراط المرحة، ولطفه وقناعته تحت كل الظروف، وجرياً على مبالغته هذه الصفات، اسس مدرسة في (سيرين) التي تطورت الى مدرسة ابيتورية. ثمة جانب آخر في شخصية سقراط اتصف بالصرامة التي تمثلت بقوته الاستثنائية في التحمل والصبر، سواء أكان ذلك بسبب البرد ام الجوع، ام باستقلاليته، وسيطرته الكاملة على نفسه، وحياته المنظمة، المنضبطة، بتعقله، وطراز حياته البالغة البساطة. يقول زينوفون في هذا الصدد: «ليس من انسان، مهما يكن وارده ضعيفاً، لا يستطيع ان يلبي مطاليب سقراط» اما انتيشينس فقد استغل هو الآخر، الصفات الايجابية في شخصية سقراط، فأسس مدرسة (كلبية)[٦] تطورت وفق خط مستقيم لتصبح مدرسة (رواقية)[*] اما اقليدس رئيس المدرسة (الايليائية) في ميغارا، فقد كان مهتماً اهتماماً خاصاً بالطريقة السقراطية في المنطق.

اما تعلقه بسقراط فيمكن تبيانه بالقصة التي مفادها: عندما كان يحدث نزاع بين اثينا وميغارا، كانت ابواب المدينتين تغلق في وجوه مواطني كل مدينة في مقابل الاخرى. لقد اعتاد اقليدس ان يهرب نفسه الى اثينا متنكراً ليلتقي سقراط. وقد صوره افلاطون على انه كان حاضراً في مناقشة معنى الحقيقة التي جرى وصفها في محاورة (ثياتيس) وقد كتبها اعتماداً على ذاكرته عند عودته الى ميغارا، وبعدئذ جلب مسودته الى سقراط ليصححها. الحوار طويل والمناقشة دقيقة. ان الاغارقة يمتلكون ذاكرات قوية. ربما هذه القصة ليست قصة خيالية ابتكرها افلاطون، بل هي حدث فعلي. واذا كان الامر كذلك، فمن المحتمل ان يكون افلاطون قد رأى نسخة اقليدس عندما ذهب معه الى ميغارا بعد وفاة سقراط، وقد سمح له باستخدامها في تأليف حواره، من يدري؟

ان اعضاء آخرين من هذه الحلقة أسسوا مدارس اقل شأناً. ثم هناك افلاطون نفسه، الذي لم يكن حاضراً في المشهد، بسبب مرضه، وهو التلميذ المتحمس المتفهم لسقراط. لقد جمع كل شذرات تفكير استاذه متتبعاً اياها الى خاتمتها المنطقية، حتى ان بعضها، لم يستطع سقراط نفسه من التعرف عليها. وبعد ان جمعها نسجها في حبكة نموذجية، فيها رؤ يا فلسفية رائعة لم يتصورها انسان طوال الدهور.

في العصور المتأخرة، بالنسبة الى الرواقيين، يمثل التحقيق الكامل لمثلهم الاعلى الرجل الحكيم. وفي هذا الصدد يقال: «إن كنت في شك مما ستفعله، اسأل نفسك ماذا كان سقراط فاعلاً، ولو انك لست سقراط، ولكن ينبغي لك ان تعيش وكأنك تسعى لأن تكون سقراط.» اما بالنسبة الى المسيحي الاسكندراني، فانه كان مسيحياً قبل المسيح، لانه كان يعيش بمعيه (اللوغوس ـ الكلمة) بينما يعلن الامبراطور جوليان الوثني: «شكراً لسقراط، لان جميع الذين يجدون الخلاص في الفلسفة يستطيعون النجاة حتى الآن.»

ومن ثم، ينبغي لنا الا نندهش اذا ما كان الفلاسفة مسحورين بسقراط. ذلك انه قدم موضوعاً جديداً للبحث، بحثاً يتعلق بالانسان وطبيعته، وبذلك اصبح أباً للفلسفة بوصفها نظاماً مستقلاً عن العالم الطبيعي، وفي الوقت نفسه اصبح للميتافيزيقا. شأنها انه قدم منهجاً جديداً لاكتساب الحقيقة، وكان حاذقاً الحذق كله في استخدام ذلك المنهج. ان نتائجه لم تكن نهائية، عموماً، بل كانت بدايات لاستقصاء البحث. ومع انه لم يكمل نظاماً معيناً في الفلسفة، فانه كان عبقرياً متميزاً لايقاظ اذهان الناس، وتحريضهم على الفعالية الخلاقة.

لم يكتب شيئاً ما، الا ان زينوفون كتب الشيء الكثير عنه، وقد رسم صورته باخلاص كما بدا له. إلا ان عقل زينوفون كان عقلاً اعتيادياً، كما كان بريئاً من الفلسفة تماماً. الرجل الذي وصفه رجل صالح، صالح جداً، وتأثيره الاخلاقي تأثير جيد. هذا امر غير كاف. مثل هذا الرجل لا يستطيع ان يأسر الشباب مطلقاً، ويسحر الفلاسفة، ويثير غضب المحافظين والسياسيين، والرعاع الذين لا يفكرون الى حد ان يقدموه طعماً للموت. ينبغي لنا ان نعود الى افلاطون، وبذا نعود الى مناقشة بدأها شلايرماخر ومازالت

مستمـرة . هل سقـراط الافـلاطوني هوسقـراط التـاريخي ، ام ان افـلاطـون نفسه يتكلم بلسان سقراط؟ لافائدة ، على ما اظن ، من هذه المنـاقشـة . ضع هذه الحقيقـة في ذهنـك : لم يكن افـلاطـون فيلسـوفـاً حسب ، بل كان فنـاناً متكاملاً واديباً . كان الاديب الاول الـذي كتب من اجـل حبـه للكتابة . انه يصف المشاهد والمناقشات وتجارب حياتـه التي استغـرق فيهـا . ان كاتب المقالات الحديث ، الـذي يناقش مشكلة سائدة ، ربما سيأتي بوجهات النظر المختلفة ، ويحللها نقـدياً ، وينخلها ، متجنباً بعضها ، وجامعاً بعضها الآخر ، لتكون جاهزة ان افلاطون يقدم لك اناساً حقيقين ، الذين يحملون وجهـات نظـر مختلفـة ، وكل منهم له شخصية متفردة ، ومن ثم لابد لك ان ترصـد صراع الأذهـان الـدرامي . ان كل مسـرحية من هذه المسرحيات ، هي ورقة منتزعة من حياة العقل ، اذا ما استعرنا عبارة جي . ب . شو . ان سقـراط الـذي يعـده افـلاطـون ممثلاً للفلسفة نفسهـا ، يمشي في شوارع اثينـا مشيـة البطـل . اليس من المحتم بمـرور الـزمن ، ان يضـع افـلاطون شيئاً من شخصية ضمن نطاق شخصيـة بطله وهـذا امـر مشـروع ، طالمـا كان يطور ويطبق تعاليم استـاذه باسـاليب جديـدة؟ سيحـل سقراط محل افلاطون بدرجات غير مدركـة ، حتى يتعـذر على افـلاطـون نفسـه ، ان يضـع الخط الفاصل بين فلسفته الخاصة وفلسفة سقراط ، انه ، اينما كان يتخلى عن وجهـات النظـر التي يمكن ان تعـد متطـورة منطقيـاً من تعاليم استـاذه ، لم يكن ليقـدم الدور الرئيس له . يتوجب علينا ان نتحدث عن فلسـفة سقراطية - افلاطونية ، كأنها وحدة واحدة ، فلسفة واحدة متطورة من خلال شخصين ، ونامية ومتوسعة دائماً بلاانقطاع .

احسب ان نقطة انطلاقنا ، من اجل فهم سقراط ينبغي ان تبدأ بـ (الـدفـاع) على اعتبـاره سجـلاً لما قالـه فعلاً . أشك ، في ما كان افـلاطـون بعبقـريتـه ، يستطيـع ان يبتكـر الخطـاب المسجـل في (الـدفـاع) . كان افـلاطـون ينتفـخ فخـراً ، عندما كان يستمع الى الـدفـاع النبيل المنصور ، المنصور بالرغم من انتصار اعدائه الوقتي ، على مدى العصور .

وولاء افـلاطـون لذكـرى استـاذه حمله على الاحتفـاظ بكلمات سقراط . وهذه هي سبيل تلامذته في ما يشعرون نحوه ، ونحن على ثقـة ان افـلاطـون كان يمتلك ذاكرة جيدة . ان (الدفاع) دفاع عن حريـة الفكـر والكـلام ، وهـذا ما يبر رثناء غومبير ز على ما جاء في (الـدفـاع) على انـه كتـاب الصـلاة لكـل الارواح الحرة . انه دفاع سقـراط عن نمـط حيـاتـه ، وفي الـوقت نفسـه ، عن الفلسفة بسبب الاتهـامـات المـوجهـة ضدهـا ، في كل العصور ، لانها تخلف الشك الـذي ينسف النظـام سواء أكـان مدنياً ام دينياً . ما يقوله سقراط في النقاط التي اثارها أمر قطعي . واذا لم تكن الكلمات كلماته بالذات ، فهي تتمتع ، على اي حال ، بشهادة افلاطون وثقته .

المشكلة ، كما ترى ، هي العثور على موضوع جديد للبحث عن الروح او الذات ، يضفى عليه الوحدة والثبات ، اذا كان ينبغي لهذا المـوضـوع ان يكـون حقيقيـاً يتمتع بشموليته بالقياس الى الارواح جميعـاً . وهـذا امـر بديهي في كل تفكـير ، كما رأينا . انـه اعتقاد غريزي ، كلنا ملتزمون به ، الموضوع والمحمول ، الجوهر والصفات ، الشيء ومميـزاتـه . يعتقـد سقـراط اننا نستطيع العثور على «طبيعة» الروح ، اذا استخدمنا منهج البحث الجديد ، الذي اكتشفه ، وهذا منهج علمي دقيق ، كما يلاحـظ أقول إنه (جديد) مع انه يمكن ان يعـد تعميـماً لمذهب زينـو الجـدلي . قد يكـون النجاح الرائع للعلم الـريـاضي مدعـاة لذلـك . ان ذلـك العلم يحمل على الثقة ، وهو يعالج الحقائق غير الملموسة المثالية ، الاشكال الكاملة ، او النماذج ، المربع والدائرة الخ . انه يصل الى يقين ثابت ، لانه يبدأ مما هو عام وشـامـل ، والفرضيات المقبولة عادة ، او البديهيات ، ومنها يستخرج الـدليـل المطلوب ، في علم الاخـلاق ، نفتقـر الى امثـال هذه البـديهيـات ، فلابـد اذن ان نبـدأ من الخاص لنكتشف ما هو عام . «هـذا هو التفكـير الاستقـرائي والتحـديـد الشمـولي» وهوما اتبعه ارسطـو في وصف اسهـامـات سقـراط ، مضيفـاً الى ذلـك ان هذا النهج ، هو اسـاس كل معـرفة . اننا نبحث في «الحياة المختبرة» عن شكل كامل او نموذج للحياة جدير بالتقدير .

مازال موقف سقـراط موضـوعيـاً . فالفضيلة هي الميزة الانسانية الرفيعة . فكما ان على كلاب التشـذيب ، ان يقوم بعمله على افضل وجـه ، فكذلك تتطلب فضيلة الانسان ان يقوم بواجبه على احسن ما يرام لكـونـه انسـانـاً . نبدأ بالتجربة ، ثمة انواع عديدة من التميز الانسـاني ، التي تم الاقرار بها كالحكمة والشجاعة الخ .

نبدأ باختيار احدى هذه الفضائل ، نذهب الى انسان يجسد هذه الفضيلة برضـا عمـوم النـاس ، ولنضـرب مثلاً خارميدس المعروف باتـزانـه ، ونكتشف معـه معنى الفضيلة التي يمثلهـا ، ان الجـواب

الاول عادة يعني تسمية عمل ما او تصرف ما. ومن هنا يتخذ منهج سقراط مركز الصدارة. ألا يعني الفعل المضاد هو المنشود احياناً، وهو ماتقتضيه الفضيلة التي تندرج تحت المناقشة؟ ما هي اذن الفكرة العامة التي تقودنا، في وضع معين، الى تقرير نوع الفعل المطلوب؟ ولهذا فنحن نبحث عن تحديد اكثر شمولاً ونختبره بالطريقة نفسها، والنتيجة عينها، وبذا نتقدم نحو فكرة شاملة، تحتوي على كل تضمينات تلك الفكرة بشموليتها. في حالة كل فضيلة، لابد لنا ان ننتهي الى نتيجة مفادها: ان الفكرة العامة التي تتحكم في الفعل، هي مفهوم ما هو صالح وخير بالقياس الى الروح بوصفها كلاً متميزاً.

ولكن هذه النتيجة تحثنا على بحث جديد. كيف نعللها تعليلاً محسوساً؟ قصد الايجاز، يصح القول لا ندري اهو سقراط ام افلاطون هو الذي وجد للروح ثلاث فعاليات متميزة الحكمة والعنصر الروحي المتمثل في ما يمكن تسميته الارادة الفعالة، والميل الفطري او المكتسب، ومن ثم فالفضيلة او الرفعة الانسانية تتحقق في الانسجام الوظيفي المتكامل بين هذه العناصر، بحيث لا يتجاوز احدها على الآخر، ذلك بان الجمع بينها يمثل حياة منسجمة منتظمة. والعقل هنا هو الحكم، وهو بدوره عقاد تقوده الجاذبية الفطرية لمثل الكمال السامية، التي لاتتقيد بالظروف، لانها المعرفة الكاملة، والشكل الجوهري للخير والجمال المطلق. يقول امرسون: «اطارد الذي يربكنا هو حب ما هو أفضل واحسن.» هنا تكمن المفارقة، ذلك ان هذه المثل بعيدة بعداً شاسعاً، يمكن ان يشار اليها اشارة خفيفة، في افضل الاحوال، من خلال التجربة المحدودة، ولكن هذه التجربة تكتسب قيمتها الفريدة بالرجوع الى معايير الكمال هذه. هذه المثل الموجهة ليست مجرد احتمالات، لانها تحققت الآن فعلاً. وبالايجاز ثمة اله. والانسان الفرد بهذا الكائن الاسمى، الذي تتجسد فيه هذه المثل العليا، ان الانسان، مهما يعمل لصالحه الرئيس دائماً عن شيء اكثر. اذا كانت رغبته الرئيسة تتركز في الاشياء، في السلطة والجاه، فان النتيجة ستكون صراعاً لا نهاية له، بسبب الشقاق الباطني والخارجي، لان هذه الاشياء ذات كمية محدودة. وليس الامر كذلك بالقياس الى المثل العليا، التي اخذناها بنظر الاعتبار. ان الجميع يستطيعون الاسهام فيها على اوسع نطاق. لان هذه القيم يمكن ان تتكاثر بلانهاية، دون ان تنقسم على انفسها مرة واحدة.

ومن ثم فالنضال في سبيل الفضيلة، هو نضال للانعتاق من (اصفاد الجسد) والتسامي مما هو طبيعي الى ماهو روحي، كما قال سقراط في (الدفاع): «امضيت وقتي كله، محاولاً اقناع الجميع شيباً وشباباً، الا تكونوا قلقين على ابدانكم او ممتلكاتكم، بل ان تقدروا ارواحكم تقديراً عالياً، حسب الامكان، وقد تحدثت اليكم بان الثروة لا تجلب الفضيلة، بل بالحري ان الفضيلة تجلب الثروة وكل خير انساني خاص او عام.» ان الحياة الصالحة، هي، ببساطة الحياة المتعقلة المتكاملة، المنتظمة وفق العقل، على ضوء مثل الكمال، وهذا هو معنى الفضيلة، وبالتالي كشف الطبيعة الحقيقية للانسان.

ان وجهة النظر هذه ترفع من شأن الانسان، بحيث يصبح كائناً جليلاً دون حدود، وفي الوقت نفسه، تجتذب معها الاحساس العميق بالتواضع المدرك للمسافة القصيرة، التي اجتازها المرء باتجاه المثل الاعلى، الذي هو غايته وهدفه. هذا هو معنى قول سقراط عندما فسر ما ادلى به كاهن دلفي، انه احكم الناس، وتعليل ذلك انه يعرف حقاً، بانه لا يعرف شيئاً.

ان معرفته، حسب ما اطلع عليها، لا تقاس بالحكمة الكاملة، التي هي هدف الهامه.

لانجد في هذه الفلسفة النموذج الاساس لحياة الانسان الصالحة حسب، بل نموذج النظام الاجتماعي المتمثل في الدولة ايضاً. ومن ثم، فقيمة مثل هذه الفلسفة، ينبغي لها ان تقاس وفق المثل العليا بالذات، والهدف من ذلك كله هو الحصول على نظام يستطيع فيه كل مواطن ان يعمل وفق قدرته، وكله تطلع دائماً الى صالح المجموع وخيره.

ما قلناه ينطبق، حسب تصوري، على افلاطون وسقراط. ولكن سقراط اقتصر على المشكلات الاخلاقية، ولم يمنح افكاره الكلية وجوداً منفصلاً او مستقلاً، وفي هذا الصدد، انفصل افلاطون عن استاذه، موسعاً مذهب المثل ليشتمل على تفسير الطبيعة نفسها. ويستخدم المنهج ذاته وصولاً الى مثل جامعة شاملة بحيث تحدد الافكار الاقل شمولاً لاكتشاف النموذج او الفكرة كي تتحدد المعاني في مجرى الاشياء. ان التجربة بالنسبة اليه هي نقطة انطلاق. ان الانسان ذا المستوى العقلي المنخفض لا يرى إلا ظواهر

الاشياء، كأنها ظلال عابرة. انه يقدم جائزة كما يقول افلاطون الى (من يحدس متى يقبل الظل ثانية). ثمة مرحلة متقدمة، لا تتجاوز ارضية الرأي، يمكن تحقيقها. عندما يرى الانسان الاشياء على نحو معين، وفي علاقات محددة، مكتشفة باسلوب تطبيقي. انه يتعرف على الطبيعة بشكل حقيقي. ان استطاع ان يعللها بالاعتماد على العلائق الرياضية ثمة معرفة ارفع شأناً تهدف الى رؤيا في ضوء الكل الطبيعي. فاذا كان افلاطون يعد هذه الرؤيا على انها ارفع شكل من اشكال المعرفة الا ان ذلك لا يعني رفضه للانماط الاخرى والتنديد بها، كأي انسان غير مؤهل لرصد الوقائع ووصفها وتصنيفها.

يقال احياناً ان افلاطون قد ادان الدراسة العيانية للوقائع، وبذلك اعترض سبيل العلم. ان الشخص الجاهل بما قاله وفعله افلاطون، وغير المطلع على تاريخ العلم، هو وحده الذي يدعي مثل هذا الادعاء. الحال على الضد من ذلك تماماً. ابان البر وفسور جي. س. فيلد منذ عهد قريب، على نحو مقنع بأن افلاطون شجع على رصد الظواهر الطبيعية، وعد هذا العمل جزءاً من التدريب الضروري للفيلسوف. اما علم الفلك فكان واحداً من موضوعات الدراسة الرئيسة في الاكاديمية، كما لم تقص الدراسات التجريبية الاخرى. ان اهم مرحلة زاهرة في تاريخ العلم، بالنسبة الى العالم القديم، كانت تغطي القرن والنصف، بعد وفاة افلاطون. ان بعض الرجال الذين نفذوا هذه المهمات، قد تدربوا في الاكاديمية، وبعضهم الآخر كانوا من المعجبين المتحمسين بافلاطون، من الذين تسلموا الهامهم منه. وحين نأتي الى الازمنة الحديثة، عد كبلر وغاليليو، وهما مؤسسا الفيزياء والميكانيك الحديثين، نفسيهما من اتباع فلسفة افلاطون، بدلا من ان يكونا من اتباع ارسطو، والارسطية كانت شائعة يومئذ. ذلك ان افلاطون وجد مفتاح فهم العالم الفيزيقي عددا وقياسا. اذا كان الاغارقة لم يتقدموا اشواطاً بعيدة في هذا الاكتشاف فمرد ذلك، انهم لم يستطيعوا ان يروا في الطبيعة، سوى ما تراه العين المجردة. لم تكن لديهم مراصد ولا مجاهر، ولا كاميرات، لتوسيع رؤيتهم، ولم تكن لديهم معدات دقيقة كالتي يمتلكها العلم الحديث. والاهم من ذلك، انهم لم يتعلموا كيف يسألون الطبيعة على نحو صحيح، من طريق التجارب الدقيقة التي تفرض على الطبيعة ان تقول «صحيح» او (خطأ) بالقياس على فرضياتهم. ان غاليلو هو الذي وضع العلم في الطريق الممهد الذي جعل في الامكان اكتشاف قوانين الطريق، اخذ في الاسراع دون هوادة، ولاسيما في السنين الخمسين الماضية، والاكتشافات العظيمة التي غيرت بيئة الانسان، وزادت من قوته، مما يجعل انجازاته ضعيفة نوعاً ما.

والامر بخلاف ذلك في صدد الفلسفة، لان الطبيعة لم تتغير الا تغيراً زهيداً، ولان الاغارقة المثاليين، كانوا حاذقين في رصد الطبيعة الانسانية، بحيث يندر امثالهم. ذلك انهم عرفوا كيف «يطرحون السؤال عن الانسان». ان مفكري العصور كافة، ظلوا يعودون الى هذه الفلسفة بحثاً عن الاستثارة، ومن هؤلاء فيلو في القرن الاول قبل المسيح، الى وايتهيد وادنكتن، وفي هذا الأمر تكريم مؤثر بالقياس الى الاغارقة.

ارسطو يقتبس الكثير من افلاطون في كتبه الرئيسة دون الاعتراف بدينه له، ولكنه يقدم تفسيراً ديناميا للمثالية الافلاطونية، وقد ادخل عامل الزمن على المثل الكلية باعتباره ضرورياً لتفسير هذه المثل، ان تفسير ذلك الأمر ديناميا، يعني تحول الاحتمال الى الواقع الذي يتحول بدوره الى احتمال. وهذا التحول يجعل في الامكان اضفاء معنى على الفرد الانساني الحي، بوصفه وحدة حياة، من حيث تقرير مصيره، وهكذا يستطيع الجمع بين المناقضات الحدية، على نحو متميز، وهو أمر كان مقلقاً بالقياس الى الاغارقة، يتبين ذلك في الوحدة والتعدد والثبات والتغير، ويطلق ارسطو كلمة (entelechy) على (مفهوم الفرد المتميز باعتبار وجود عنصر افتراضي غير مفهوم في الكيان الانساني يوجهه ويتحكم فيه، ومعنى هذا المفهوم لا يقدم لا في البداية ولا في النهاية، او في تلخيص الاحداث، انه يمثل الفرد بعلاقته الوظيفية مع الاخرين، ووحدة المجموع وصلة المجموع بالفرد. وفي هذه الوحدة او التكامل نكتشف جوهر الفرد ومصدر فعالياته.

وقد عالج ارسطو كذلك مشكلة العلاقة بين الجسد والروح. فهو يتصور انه من السخف ان نتحدث عن الروح ودخولها في الجسد وخروجها منه، بالطريقة العرضية نفسها التي نتحدث بها عن انسان يطفر الى قارب ويخرج منه. ان العلاقة صميمة اكثر من ذلك كثيراً، الفرد هو المادة التي تم نفخ الروح فيها او هو الروح المجسدة. ان الروح اذن هي الشكل الجوهري للجسد، والجسد

هو بمثابة انكشاف في الطبيعة عن نوعية الروح التي تتمثل في الفرد. ولكن في حالة الانسان تتخذ الروح مجالاً اوسع. ففي التعرف والارادة والخيال البناء، والفن الخلاق، يصبح العقل المبدع الفعال هذا العقل «منفصل من الشروط المادية متلبس بها» واذن يمكن ان ينفصل عن الجسد، وهذا المفهوم الارسطي للعقل يجعله الهياً مقدساً، وهو في الانسان مقارب للقداسة. انه الشكل الجوهري للانسان الا على، الذي يراعيه ارسطو، ولكنه لا يتخلى عن الشكل الأقل شأناً، وهنا نجد تفسيراً لهذا الشكل، وفي هذا المفهوم نجد قياساً للرفعة الانسانية ينبغي لنا الا نصغي لمن ينصحنا بوصفنا بشراً فانين، بعدم التسامي بافكارنا فوق مستوى البشر الفانين، بل ينبغي لنا قدر الامكان ان نتجنب فكرة موتنا، وان نحاول بكل جهدنا، ان نعيش وفق قدراتنا السامية، لانها تفوق كل شيء».

ان فلسفة ارسطو، شأنها شأن فلسفة افلاطون وسقراط، تنتهي به حتماً الى مفهوم الله. ان ارسطو يجاهد جهاداً شديداً من اجل اضفاء معنى ايجابي على فكرة الله، وهو، في ذلك، يسلك الطريق الممكن الوحيد. ان الانسان، كان دائماً يجعل آلهته على صورته. اما الاديان المتقدمة، فقد ارتفع شأنها، لأنها اخذت ما هو رفيع وقيم في التجربة الانسانية، واعطت للبشر الماعة من الطبيعة الالهية.

يقول ارسطو: «ان الحياة في افضل واقصر لحظاتنا، يمثلها الوجود الحي لله على مدى الدهر. ولما كانت ا ‌ ع فعالية للانسان تتمثل في التأمل النقي للحقيقة، في نظر ارسطو، فان الفصل الالهي، يمكن التعبير عنه بالرؤ يا الصافية النظرية. وهذا ما يجعل مفهومه بالقياس الينا مفهوماً خالياً من المعنى، ذلك ان الهه متفرد وحيد..

مهما يكن من أمر، إن اردنا الوصول الى مفهوم مرض اكثر للكائن الاسمى، فلا يمكن تحقيق ذلك، الا بان نبين ان ارفع ما في الانسان ليس قابلاً في مجرد تأمل الحقيقة. ثمة امر أسمى من ذلك، نجده في التعبير عن الحب والولاء، في الشجاعة والعدل، وفي رؤ ية الجمال والحقيقة. إن عزا المرء امثال هذه الفعاليات الى الكائن الاسمى، فانه سيجد نفسه متورطاً في مصاعب اخرى، ولكنه يستطيع تجنب هذا الأمر بالعثور على المثل الالهي الاعلى، في حالة تجسده في العنصر البشري، كما هي الحال بالقياس الى البوذا والمسيح.

ان الحركة المثالية التي بدأها سقراط تجد لها تعبيراً نهائياً لدى ارسطو. انه مثالي، لان الأمر الاقل شأناً يجري تفسيره بما هو سام رفيع، فما يتخلف زمنياً، يكون متقدماً في الحقيقة. لان العقل هو اساس الواقع والحقيقة، في التحليل النهائي. ان ارسطو «يبدأ من زيوس لا من الخواء». انه اكثر مثالية من افلاطون، لأنه ربط مثاليته بالواقعية الفطرية السليمة. الفلسفة هي طريق الحياة بالقياس على هؤلاء المفكرين الثلاثة. ان نظرية الطبيعة الحقيقية للذات او النفس هي التي تبر ر الفلسفة، وهي ما جعلها سقراط موضوعاً مستقلاً، للبحث، بالاستناد الى نظرية النظام الطبيعي، التي جذبتهم، فقد انطلقوا من معرفة الذات. انهم جميعاً جعلوا التر بية اساساً مكيناً لهم، لانها هي التي تحرر الناس من الاغلال.

وبالقياس على ارسطو، فان الحياة الفضلى هي التي تجد فرحاً نقياً في الاشياء «الجميلة العذبة» وهي ماثلة في ربات الفنون، في الموسيقى والشعر ـ في كل الفنون الابداعية ـ في التاريخ والعلوم والفلسفة، وهذه تشكل القيم غير الملموسة التي تميز الحياة المتحضرة، الحياة المثقفة.

ان الفلسفة بالقياس على افلاطون تمثل طريق الحياة ايضاً، وهي تجد الرفعة الانسانية متمثلة في القيم الروحية والسعي نحوها والاستمتاع بها. ثمة حماسة دينية في كتابات افلاطون يفتقر ارسطو اليها. اما هؤلاء الذين يتدربون على اصول الحكم، فبعد ان يكملوا التدريب المضني، الذي يضع افلاطون مناهجه، إثر الاختبارات العقلية والاخلاقية، فانهم في السنة الخامسة والثلاثين يقبسون الماعة من الرؤ يا للشكل الجوهري من الخير، المتمثل في الاله. وبذلك ينالون حق التلمذة، بوصفهم حكاماً. اما الشكل الجوهري للخير، اي الله، فهو يتجاوز كل معرفة، لانه مصدر التعقل، في ما يعرض من اشياء، وفي الحكمة في الناس العارفين. ان المرء يمكن ان (يعرفه) من خلال صورته في العالم المرئي ومع ذلك، فان تلك الصورة مضببة، ولما تشرق الشمس في العالم المرئي، تبدو الاشياء جلية، متميزة، في علائقها المحددة. ومن ثم، فان الشكل الجوهري للخير، هو الذي يضفي النظام والتميز على مملكة المثل الخالدة، وعين الروح تشاهد النور الخالد الذي يضفيء الاشياء جميعاً فتنتظم في نموذج يرتب الناس، على وفقه حياتهم

ويؤسسون النظام في الدولة. ليس عليهم ان يركنوا الى الراحة والتمتع بالرؤيا، اولاً: لأن التربية مشروع يستغرق الحياة كلها، وهنا يكمن جمالها. وثانياً: ينبغي لهم ان ينحدروا الى الكهوف من حين الى حين، لمساعدة المعتقلين هنا وتحريرهم من اصفادهم. ان هذه التربية مخصصة لمجموعة صغيرة من الناس المختارين السليمين بنية وعقلاً، وقد تم اختيارهم لسلامة موقفهم من مبدأ العدل، والتماثل بين مصالحهم ومصالح المجتمع، ويقظتهم الفكرية. اعطانا افلاطون وصفاً في الكتاب السادس من (الجمهورية) يتعلق بالفيلسوف المثالي الاصيل الذي يجتاز جميع الاختبارات بنجاح وتفوق. ينبغي له ان يكون يقظ الذهن، ذا ذاكرة قوية، ناذراً نفسه للحق، كارهاً الزيف باي شكل كان، معتداً بنفسه، بعيداً عن الطمع، ليس فيه وصمة الضعة، او الصغار الذهني، او الجبن، انه لطيف وعادل في معاملاته مع الناس. ان روحه مفعمة بالافكار الرفيعة، وهو متميز بتأمله في الزمن بأسره والوجود بأكمله. ومن ثم، فهو لا يخاف الموت، وهو معجب بالمعرفة التي تكشف ما هو حقيقي وثابت في الوجود، والتي تنتصل من التدني والانحطاط، وتتغلغل في الوجود الحقيقي دون ان تتخلى عما هو مهم او غير مهم، شريف او غير شريف. هنا مجمع الكمال الذي يتمثل في الدولة التي يحكمها الملوك الفلاسفة، ومن ثم، يصح ماذهبت اليه الاسرار الايليوسينية: «كثيرون هم حملة تاج الترسوس، ولكن الملهمين قليلون».

مهما يكن من أمر، ثمة خطة للتربية، جرى وصفها في محاورة (القوانين) تنطبق على جميع السكان، وقد جعلها افلاطون اجبارية.

لننظر ملياً الى هذا المشروع التربوي. الخطوة الاولى، حسب رأي سقراط هي تطهير الروح من الجهل، ولاسيما ذلك الشكل الاعمى من الجهل، الذي يمثله وهم المعرفة، حيث لا توجد معرفة حقيقية، وهكذا يمكن استخلاص الاقتناع بالجهل، الذي هو تمهيد ضروري للحياة السامية، شأنه في ذلك شأن الاقتناع بالخطيئة في العهود المتأخرة، عندئذ يمكن التوثق ان العقل يستطيع حمل ثمار الحكمة.

ان هدف الكمال الذي نسعى اليه هدف طيار، فكلما حاولت تحقيقه انفسحت مجالات جديدة للبحث مقدمة فرصاً طيعة من اجل حياة وفيرة. فان استطعت ان تؤكد لنفسك، بان في قدرتك ابعاد ما هو اقل كمالاً في صدد المعرفة، من اجل معرفة اكمل، فانت على الطريق، هذه هي الحياة التي تعني السير قدماً. عليك ان تسير الى امام والا تراجعت. ليس ثمة ركود.

ان الاشياء الجميلة تقدم اماكن الراحة الوقتية، في الرحلة نحو الحق والخير. انها نماذج من الكمال الماثل: هذه قصيدة، ذاك بيت، هذا رسم. فلنا راحة وقتية تنتهي ليستطيع المرء ان يواصل صعوده، هذا هو سلم الجمال والجدل المثمر معاً. فاذا ما توقف المرء عن الانطلاق خسر الرهان. قد يتباطأ الانسان احياناً، وعندئذ لا تصبح الحياة الا موتاً بطيئاً. ان التربية، اي السير قدماً، هي نسمة الحياة بالنسبة الى الروح.

كل تربية يجب ان تكون تربية حرة. ان التدريب المهني يشبه تعلم صناعة من الصناعات كالنجارة وصناعة الاحذية. انها لا تعني التربية بالمعنى الدقيق من الكلمة. لان التربية بمعناها الصحيح ليس لها هدف يتجاوز نطاقها. انها تعني الحياة المرتبة وفق العقل والتقدم في المعرفة. وهي تبدأ من رياض الاطفال وتستمر في المدرسة الاعدادية وهما المؤسستان اللتان وضع افلاطون اسسهما. وقد تحدث حديثاً مسهباً عن وسائل التدريس ومناهجها.

ولما وجدت اديان الشرق طريقها الى الاسكندرية، بودقة الافكار، وسعت لكي يتفهم الناس عقائدها، توجهت الى اليونان، لأن هناك طرقت ادوات الفكر، اما بالنسبة الى المسيحيين، فان عملية التفسير تبسطت كثيراً، بسبب المذاهب الاغريقية الفكرية المتجانسة معها روحياً، من حيث التفكير والاتجاه. ان القديس بولس الذي تعلم في مدرسة اغريقية في طرسوس والذي كان يتكلم باللغة اليونانية، والذي كان صديقاً لسينكا الرواقي، ومطلعاً على الفكر الاغريقي، ذهب الى اثينا بوصفه رسولاً للامم، وهناك اقتبس فحوى احدى خطبه من دعاء كلينثيس الرواقي الذي جاء: «نحن ايضاً ذريته» وهناك ربط رسالته بما اكتشفه الاغارقة. (لو اتخذ المرسلون نموذج القديس بولس، لكان عملهم اجدى) ان العديد من اقوال القديس بولس تشابه فقرات كثيرة من اقوال افلاطون. ان الفصل الاول من الانجيل الرابع، يمكن ان يقتبس من افلاطون والرواقيين - «اللوغوس او الكلمة كان في البداية» و «كان مع الله، وكان الله» و

«قد خلق الاشياء كلها» و«كان النور الذي يشع على كل انسان يقبل الى العالم.» باستثناء اضافة صغيرة «والكلمة تجسد وعاش بيننا» ولكن لهذه الاضافة اهمية غير محدودة لانها تؤدي مباشرة الى سر الثالوث، وهذا توكيد على ان في الوجود الالهي الواحد تنوعاً، ومن خلال الروح القدس ينفسح المجال للانسان ولـ «وحدة القديسين» ان المفهوم الاغريقي لله يعني التوحد وعدم التغير بالرغم من محاولات افلاطون وارسطو التي تركزت على وحدة الوجود، والتي ظهرت بجلاء لدى الرواقيين والافلاطونيين المحدثين.

ان محاورة (تيماوس) لافلاطون والتي تعرف بـ «بتراتيل الخلق» هي الفلسفة الاغريقية التي دخلت مباشرة في مجرى الحضارة الغربية - ارسطو مع القديس توما الاكويني ودانتي، وافلاطون في عهد النهضة (الرينيسانس). ان الجانب الجمالي في كتابات افلاطون والعودة الى الطبيعة وتفهم الحب وما هو جميل هي الامور التي تقود الانسان وترتفع الى رؤ يا سامية. ان هذا السلطان الطاغي سيطر على ميخائيل انجيلو. لا يتبين ذلك في سوناتاته، على ما اتصور، بل في رسومه ومنحوتاته ان الرسوم المدهشة في سقف كنيسة السيستين بأسرها اغريقية في صفائها وقوتها وبساطتها وكمالها، كما لو ان ميخائيل انجيلو رسمها بالهام من رؤ يا افلاطون الموسومة (الخلق والولادة في الجمال المطلق).

ان اعظم ما في الفن والادب من العهد الغابر يمكن ان نعزوه الى تأثير افلاطون. لقد تكلمنا سابقاً على الدور الذي مثله في تباشير العلم الحديث والتطورات اللاحقة. وكلما حدث اتصال مباشر بالتفكير الاغريقي تيقظت فعالية ابداعية. ان الرؤ يا العظيمة التي اختص بها الفلاسفة الاغارقة ذات قيمة مستقلة عن الزمان والمكان والظروف. انها ميراثنا الخالد. اننا سنعود اليها للاستنارة والالهام. «ايها الاغارقة انكم شباب خالدون».

هوامش

١ - هاديس: مثوى الاموات في الميثولوجيا الاغريقية: المورد.

٢ - الاسفوديل: نبات من الفصيلة الزنبقية ذو زهر ابيض او قرنفلي او اصفر: المرد.

٣ - الاورفية: كتابات صوفية اغريقية يرجع عهدها الى القرن السادس ق. م وهي تعنى بمسائل فلسفية عديدة وخلق الانسان ومصيره بعد الموت: المعجم الفلسفي.

٤ - الوعي بالذات: معرفة الذات، وتعني الوعي التجريبي للذات عادة: المعجم الفلسفي.

٥ - الرواقية: بالنسبة الى الرواقية، الفضيلة وحدها هي الخير الاوحد، والرجل الفاضل هو الذي يحصل على السعادة من خلال المعرفة: المعجم الفلسفي.

٦ - الكلبية: مدرسة تدعو الى اعتزال مظاهر الحياة المرفهة ويمثلها ديوجين في زمن الاسكندر الكبير: ي. ثروة

Ideological Differences and World Order

ذكريات عن اليوت

ستيفن سبندر

Stephen Spender

ترجمة

د. موسى السوداني

يعتبر الشاعر ستيفن سبندر احد الشعراء البريطانيين الذين واكبوا الشاعر المعروف ت. س. اليوت، وبالرغم من الاختلاف الواضح في الآراء السياسية لكل منهما فان سبندر، شأنه في ذلك شأن الشعراء الشباب الذين برزوا في فترة الثلاثينات من هذا القرن، كان معجباً ومتأثراً بشعر اليوت وكتاباته الادبية الاخرى. كان سبندر يحسب على مجموعة الشاعر البريطاني المعروف دبليو. هـ. أودن التي اصطلح عليها باسم «مجموعة اودن» والتي كانت جل كتابات اعضائها في مرحلة الثلاثينات تعتبر يسارية او حتى ماركسية بالنسبة لبعض النقاد المنطرفين في المحافظة السياسية. ولكن الحقيقة الواضحة لكل متتبع لتطور الكتابات الادبية لهؤلاء الشعراء ومنهم زعيم المجموعة اودن وسبندر نفسه وسي. دي لويس ولوي ماكنيس هي ان هؤلاء الشعراء الشباب كانوا مثقفين من الطبقة الوسطى وقد شعروا بالذنب لان طبقتهم الحاكمة هي المسؤولة عن الحالة البائسة التي كان يحياها ابناء الطبقة العاملة ولهذا ارادوا ان يكفروا عن هذا الشعور بالوقوف الى جانب الطبقة العاملة وتبين مشاكلها. وهذا مافعلوه في كتاباتهم وبخاصة في شعرهم الامر الذي دفع النقاد الى اتهامهم باليسارية والماركسية بالرغم من ان العديد من هؤلاء النقاد كان يأخذ على شعرهم - الا ماندر - البرود الواضح او قلة الحرارة بسبب عدم فهمهم للحياة التي ارادوا عكسها للقارىء فجاءت الصورة من الخارج وليس من الداخل كما يفعل الاديب حين يصور حياة طبقته التي يعرفها جيداً من الداخل.

لقد كتب سبندر عدداً من المجموعات الشعرية اضافة الى مجموعة من كتب النقد وكذلك مسرحية شعرية بعنوان «محاكمة قاضٍ». وكان ت. س. اليوت من المعجبين بشعر «مجموعة أودن» يؤثر فيهم ويتأثر بما كتبوا، كما هو واضح بصورة خاصة في المسرحيات الشعرية لاليوت.

- المترجم -

لقد ذكرت في كتاب «عالم ضمن عالم» انني قابلت اليوت لأول مرة سنة 1930 حين دعاني لتناول الغداء معه في احد مطاعم لندن. وقد نسيت ان اذكر ان المقابلة الاولى بيننا كانت في الكلية الجامعة في اوكسفورد حين كان اليوت يلقي محاضرة في نادٍ لطلاب الدراسة الأولية يدعى «المارتليت»، يوم الاربعاء المصادف 16 مايس 1928. وقد اعقب المحاضرة عشاء وقع في نهايته الحضور على قائمة الطعام للذكرى. ولا زلت احتفظ بهذه القائمة وعليها توقيع اليوت. ان الاحتفاظ بهذا التوقيع دليل على مدى الاحترام الذي كان يكنه الشعراء الشباب من الطلبة لاسم اليوت. لقد وافق اليوت على حضور اجتماع الشعراء الشباب على شرط الا يلقي محاضرة فيه، وانما يكتفي فقط بالاجابة على الأسئلة. وكنتيجة حتمية لكون نصف عدد اعضاء النادي كانوا من الادباء والنصف الآخر من المهتمين بالفلسفة فقد تحول النقاش الى مسألة «كيف نستطيع ان نبرهن على ان عملاً فنياً ماهو عمل جميل؟»

ان مايتذوقه جيل من الاجيال قد يسبب القرف لجيل آخر فكيف اذن يمكن لعمل فني ان يقف خارج دائرة القيمة المتغيرة التي يحتلها في تفكير الاجيال البشرية المختلفة؟ وكيف نستطيع ان نستمر بالتأكد من وجود وعي يمكن ان يستمر من خلال النظر الى «هاملت» و «اكروبولوس» دائماً على انهما يحتفظان بالجمال نفسه والصدق؟

قال الطالب (ت) الذي كان يدرس الفلسفة والذي كان يبدو عليه الانشداد للحديث اكثر فاكثر. قال انه لايعتقد بان هنالك اي تصنيف جمالي مطلق إلا اذا كان هنالك إله. فما كان من اليوت إلا ان يحني رأسه انحناءة اشبه ماتكون بانحناءة الصلاة التي بدأت الاحظها عليه جيداً وتمتم بشيء معناه: «ان ذلك هو ماتوصلت الى الايمان به.»

كان اليوت اشبه بالاسطورة بالنسبة للشعراء الشباب في سنة 1928 والآن وحين تبدو قصائده غير ممكنة الفصل عن الشرح الذي يرافقها، فاننا نجد في ذلك مناسبة جيدة لان نتذكر موقف الكتاب الشباب بعد بضع سنوات من نشر قصيدته «الارض الخراب».

ان الملاحظات التي ظهرت بعد وفاة اليوت تبين ان هناك خطراً بان موقفين متناقضين منه قد اخذا بالتبلور. الأول هو انه كان السيد الاعظم لاكاديمية التلميح وستراتيجية نشر التأثيرات في الشعر الحديث، وان مواقفه لم تستطع ان تعمل على اكثر من ايجاد المناسبة له لكي يدفع بحدود اللغة الى الامام. اما الرأي الآخر فهوان اليوت كان يوما ما شاعراً ثائراً سرعان ماتحول الى رجعي في آرائه السياسية، ضيق التفكير ومعاد اضافة الى كونه غامضاً في معتقداته الدينية - وفي الحالة التي يبدو فيها الرأي الثاني مبالغاً فيه فان باستطاعة القارىء الرجوع الى الرسائل التي نشرتها مجلة «نيو ستيتسمان» بعد اسبوع من وفاته. واضيف لذلك انني عندما قلت لاحد اساتذة (اوكسبرج) المعروفين انه كان يبدو غريباً بالنسبة لي ان احداً من المهتمين بالثقافة في الحكومة البريطانية العمالية.. لم يحضر احتفال الصلاة الخاصة على روح اليوت التي اقيمت في كنيسة (ويستمنستر أبي)، اجابني بان ذلك كان متوقعاً من رجل من امثال (لورد سنو) المعروف بآرائه الليبرالية بان لايحضر حفلاً تكريمياً لمؤلف القصيدة السيئة الصيت «بيربانك في يده دليل السواح: وبلوستاين في فمه سيجار».

اعتقد ان من الخطورة بمكان تفسير تطور اليوت باكمله على انه الكشف عن نمط موضوع سابقاً. لقد اشار (فيليب توينبي) في جريدة (الاوبزرفر) بان اليوت قد التزم باتباع نمط (وردز وورث): الثائر الذي يتحول الى رجعي لكي يثير استياء اتباعه. كما ان معظم النقاد الآن يقرأون تحول اليوت في قصيدة «الارض الخراب» سنة 1927، والتي نشرت في سنة 1922، ولا تبدو عندهم اية فكرة انه لوكان (جيمس جويس) قد كتب في اواخر حياته روايات ذات معتقد كاثوليكي ساخر بدلاً من رواية «يقظة فنيغان» لكانوا قد قرأوا ارتداده في رواية «يوليسس» (التي فسرها احد النقاد الامركيين على انها ترنيمة لقدسية الزواج، وربما هي كذلك).

وبالرغم من كل حسنات اليوت فان خطر التحليل النقدي يكمن في انه في حالة تتبع الخط البياني لتطور الكاتب فان ذلك الخط يصل الى نمط يبدو كأنه خطة جامدة. لقد اعطى اليوت عن نفسه ذلك الانطباع على اساس التصريحات التي اطلقها ومنها التصريح المشهور والذي قال فيه انه ملكي وكاثوليكي. وكذلك تصريحه الاكثر شهرة عن تطور الفنان والذي قال فيه انه «عبارة عن سلسلة مستمرة من التضحية الذاتية، والاضمحلال المستمر للشخصية.» ومع ذلك فان مكانة الفنان تتحدد ليس فقط من قبله هو وانما من طريقة التفاعل بين اعماله وبين جمهوره في مختلف الازمان. ان جزءاً من التأثير الذي تحدثه قصيدة اولوحة ماليس هو فيما يعتقده الناس حولها بعد اربعين سنة من كتابتها او رسمها، وانما فيما اعتقدوه وشعروا به حولها عندما كتبت او رسمت. فعند تقرير فيما اذا كانت قصيدة «الارض الخراب» ترمز الى ايمان ديني كما هو واضح جداً في قصائد «الرباعيات الاربع» التي نظمت بعدها، فان رأي الناقد (آي. ريشاردز) الذي كتبه سنة 1926 والذي قال فيه انها تمثل الشعر الذي يخدم كافة المعتقدات يجب ان يؤخذ بنظر الاعتبار تماماً كما يؤخذ رأي أي انسان الآن وهو يصدر حكماً متأخراً فيرى قصيدة «الارض الخراب» قصيدة دينية. تماماً ان تحولاً مختلفاً في افكار اليوت كان ممكناً ان يقع، ولو انه حدث لكان رأي (ريشاردز) صحيحاً. من ناحية اخرى، اذا كانت آراء اليوت الخاصة تخضع للتقويم،

فانني سمعته مرة يقول للشاعر الشيلي (غابديل مسترال) انه في الوقت الذي كان يكتب فيه قصيدة «الارض الخراب» فانه كان يفكر جدياً باعتناق الديانة البوذية. ان المعتقدات البوذية جلية تماماً شأنها في ذلك شأن المعتقدات المسيحية في «الارض الخراب».

في سنتي 1927 و 1928 لم يكن الكتاب من امثال اليوت و (د. هـ. لورنس) قد تعرضا لتقويم نقدي دقيق. ولكن كان لكل منهما مؤيدوه ومعارضوه في كل شيء - فيما عدا ان المؤيدين كانوا ينظرون الى المستقبل بينما كان المعارضون بالضد من ذلك تماماً. ان نتيجة واحدة لفقدان المناقشة التحليلية للكتاب المعاصرين كانت تكمن في اننا كنا نميل الى ربط الشعر والقصة التي يكتبها الكتاب المعاصرون بالعالم الذي يحيط بنا بصورة مباشرة وبسلوكنا نحن. ولم نكن نسأل انفسنا فيما اذا كان عملنا هذا ينسجم مع التراث العظيم الذي ورثناه. كنا نشعر بانجذاب نحو مايكتب اذا كان يتعلق بالعالم الذي نعرفه لاننا نعيش فيه، والاشياء التي تهمنا بصورة عميقة، واذا اردنا ان نكتب فاننا نكتب بطريقة تساعدنا على ان نكتب المزيد.

على سبيل المثال، لم يخطر على بالنا بان (لورنس) كان روائياً من ضمير التراث العظيم وهو على خط مستقيم ومباشر ومنسجم مع المجتمع والتراث البيوريتاني المرتبط بالكنيسة، اكثر مما كان خط ت. آ س. اليوت المرتبط بالمجتمع الانكليكاني.

لقد حرمنا هذ النقص في التقويم النقدي من فهم الثروة الكبيرة الكامنة في الاشارة والتلميح في الادب الحديث. ولكن الحقيقة هي انه اذا بدت قصيدة او رواية مليئة بالحياة فاننا كنا نشعر بوجود قوة فيها تتحدانا وتجعل النقاش حياً وفعالاً. وكنا منقسمين في آرائنا عن (لورنس) فبالرغم من اننا كنا نتفق ايضاً على ان غرض (لورنس) الرئيس من الكتابه هو التوصية باتباع سلوك على الطريقة اللورنسية. وفي الوقت الذي كنت اشعر انا فيه شخصياً بانني منجذب رومانتيكياً لذلك، فان معظم اصدقائي كانوا يشعرون بعكس ذلك تماماً. فقد قال (فالك غرانت) - وهو واحد من الذين وضعوا تواقيعهم على قائمة الطعام في نادي المارتليت - بعد قراءته لرواية (لورنس) «الافعى ذات الريش» ان عمل (لورنس) لم يكن إلا «رقصة درويش».

كان (لورنس) في الحقيقة يخاطبنا بصورة صريحة جداً، واحياناً بصراحة اكثر مما يجب. وقد كتب قصائد يهزأ بنا فيها على اعتبار ان اصواتنا كانت تمثل «تعالي اوكسفورد». وفي الحقيقة انه في قصيدة «السابحون في البحر» قد لطم الجيل الشاب باكمله حين قال:

باللاجساد الرشيقة، الزرقاء السمرة،
التي يمكن ان تكون (غاتا برشا) [4] ايضاً،
وباللاطراف المحمرة وكأنها انابيب مطاط هنذي ملتهب الحمرة،
والاجزاء الخاصة المخفية جزئياً وكأنها
حقبة من النحاس، مفتوحة لاغراض اخرى.

قد يبدو هذا نوعاً من الهجوم الجزئي على اي شخص يتبع اسلوباً نقدياً غير متميز وربما هذا هو السبب - بالاضافة للمحاكمة المثيرة لروايته «الليدي شاترلي الذي من اجله لم تقم محاولة جادة لملائمة كتابات (لورنس) المتأخرة مع اعماله الاخرى التي لاقت استحساناً كبيراً.

وحتى اليوت لم يكن اكثر ايجابية اذا اراد الانسان ان يفسره. ففي سنة 1929 كان هنالك اجتماع في نادي الشعر في اوكسفورد كان اليوت فية ضيف الشرف. وقبل بدء الاجتماع رتب البعض منا اجتماعاً منفصلاً مع الأب (ام. سي. دي آرسي) الذي كنا قد درسنا معه نص قصيدة «اربعاء الرماد» التي كانت قد نشرت قبل فترة وجيزة، اذ كانت بعض النقاط فيها غير واضحة تماماً. وقد وجه احد الطلبه في الاجتماع الذي اعقب ذلك السؤال التالي لأليوت «رجاء ياسيدي، ماذا تعني بالبيت القائل: (سيدتي، لقد جلس ثلاثة فهود بيض تحت شجرة العرعر؟)» فرفع اليوت نظرة اليه وقال: «اعني، سيدتي لقد جلس ثلاثة فهود بيض تحت شجرة العرعر.»

لم يكن هذا الجواب جواباً عادلاً، وانما كان غامضاً حقاً، اذا اخذنا بنظر الاعتبار ان اليوت كان قد ترك الباب مفتوحاً لمثل هذا التساؤل عن شعره حين نشر ملاحظات مع قصيدة «الارض الخراب»، بالرغم من انه اوضح بعد ذلك ان السبب الذي جعله

يضيف هذه الملاحظات هو ان الناشرين (ليونارد وفرجينيا وولف) قد وجدا القصيدة بمفردها اقصر من ان يحتويها الكتاب الذي كانا ينويان نشره، ولذا اضاف اليوت الملاحظات، وهذا هو السبب نفسه الذي ذكره لي مرة بان بعض القصائد قد اضيفت لهذه المجموعة لان الكتاب الذي كان سيضمها كان صغيراً في حجمه. وفي الملاحظات عن قصيدة «الارض الخراب» هنالك مثال جيد على نوع التفسير الذي يبعد المتتبع عن الصورة الشعرية الى الاشارة الادبية التي يبدو ان اليوت كان ينظر اليها نظرة خاصة حين زجر الطالب بلطف فاحدى تلك الملاحظات تقول: «ان التاجر الاعور، الذي يبيع الزبيب، يذوب في البّحار الفينيقي، وهذا الآخر لايختلف كلياً عن فرديناند امير نابولي...»

ان هذه الملاحظات قد تسبب للطالب الذي يقرأ التوضيحات اولاً (والواقع المأساوي الآن هو ان معظم الناس يقرأون عن القصيدة قبل قراءتهم للقصيدة نفسها) ان يكتب في دفتر ملاحظاته: تاجر اعور = بحار فينيقي = فرديناند امير نابولي.» ولكن الاهم من ذلك كله هو ان نرى البحار الفينيقي جثة بيضاء قد غرقت لتوها، وان الاسماك تلتهمها اكثر مما نراه كرمز يتساوى مع رموز اخرى. الحقيقة هي ان هذا الجزء من القصيدة هو ترجمة لقصيدة اقدم كتبها اليوت باللغة الفرنسية، مما يؤكد الرأي بان الربط بين الاثنين هو ربط سينمائي اعتباطي له تأثير يضمحل تدريجاً. لقد لاحظنا ان البحار الفينيقي هو البحار الفينيقي.

قبل خمس وثلاثين سنة كان الطلبة شديدي الاحساس يقلقون كثيراً لمعرفة ماهو «الحقيقي». ان تحليل مانعني بكل ذلك قد يأخذ حيزاً كبيراً، ولكن عند العودة لذلك الوقت استطيع القول ان الاهتمام بكون الشيء «حقيقياً» او «غير حقيقي» قد نشأ عن شعورنا باننا كنا نعيش حقيقة معاصرة ولكننا كنا بعيدين عنها بسبب الظروف.

وكان احد مظاهر هذه الحقيقة الحوادث التي ادت الى قيام الحرب والاضراب العام التي نتج عنها بعد ذلك ظهور الكساد والفاشية التي ادت الى قيام حرب عالمية اخرى. ان الشعور بحالة العيش بين حربين كان منتشراً، ولو بصورة غير محسوسة بشكل كامل، وقد ادى ذلك الى الشعور باللاحقيقة. اما المظهر الآخر فقد كان يتمثل في شعورنا باننا كنا نمنع بهذه الطريقة او تلك من ان نكون، فكرياً وجسمياً، على حقيقتنا. وكانت تشجعنا كتابات (د. هـ. لورنس) والتحليلات النفسية الغامضة على الاعتقاد باننا قد نكتشف انفسنا الغريزية الحقيقية من خلال الجنس.

وحين كنا نمعن النظر في ما يكتب كنا نشعر على الفور بان بعض الكتاب كانوا يهتمون بمشكلة «الحقيقة» بينما كان كتاب آخرون على عكس ذلك تماماً. ومن وجهة نظرنا كطلاب، كنا نصنف الكتاب الى ثلاث مجموعات:

1 - الروائيون والشعراء السياسيون المتفق عليهم من قبل جمعيات اختيار الكتب والذين كانت اسماؤهم تعني بالنسبة لنا الاحترام ولا نفكر بهم تفكيراً نقدياً والذين لم يلامسوا انفسنا في اية مرحلة بالرغم من اننا ننظر الى اعمالهم على انها اعمال ادبية.

2 - الكتاب التجريبيون الذين كان يهمهم ان يكونوا مجددين مهما كلف الثمن والذين كنا نربطهم في تفكيرنا مع اللوحات الحديثة ومنها النحت الحديث والموسيقى الحديثة والمدارس الادبية والفنية الحديثة في باريس وبرلين.

3 - الكتاب الذين كانوا يهتمون بصورة مباشرة او غير مباشرة بمشكلة حياتنا من زمن تاريخي كان من الصعب فهمه بالرغم من كونه حقيقياً، وكذلك كان اهتمامهم ينصب على مشاكل العيش بصورة حقيقية.

كانت المجموعة الأولى تضم الشعراء والروائيين من العصر الجورجي [؟] الذين كان النقاد من امثال (جيرالد غولد) و (ج. سي. سموايز) و (فرانك سونيرتون) وغيرهم يكيلون لهم المديح اسبوعاً بعد آخر في صحف «الاوبزرفر» و «الصنداي تايمز». اما المجموعة الثانية فكانت تضم (جيرترود شتاين) و (ادت سيتول) و (أي. إي. كمنفز) وكتاباً تجريبيين ينشرون في المجلات الصغيرة التي تطبع بصورة رئيسة في باريس اضافة الى النتف التي كانت تنشر من كتاب جيمس جويس «العمل في تقدم» والقصائد المثيرة للحيرة للشاعر (عزرا باوند) التي بدأت تظهر للنور في طبعات نادرة. اما المجموعة الثالثة فكانت تضم (جيمس جويس) بعد نشره رواية «يوليسس» و (د. هـ. لورنس) و (أي. ام. فورستر) و (دبليو. ب. ييتس) حين نشر مجموعته الشعرية «البرج» و (ت. إس. اليوت).

وهكذا فان «الارض الخراب» كانت مثيرة بالدرجة الأولى لانها

تتعلق بالعالم المعاصر الذي كنا نشعر بانه عالم حقيقي . انها اشارتنا بوصفها اشعاعاً ومع ذلك فانها اوجدت مشهداً تتحرك فيه الجيوش واللاجئون من جهة الى اخرى . كانت بالنسبة لنا في سنة 1928 تقدم قولاً مؤثراً بدون شك . فقد كانت تنطق بالمصير المحتوم ، وكان الشاعر ايضاً يحس بمشاكلنا . ولم يكن الجنس بالنسبة له يعني اكثر من شيء قذر يتصل «بالجواب ، والاخفاق وقضاء الليل . » اما «الشاب الحاد المزاج» الذي هاجم واعتدي على «كاتبة الطابعة في بيتها وقت تناول الشاي» فلم يكن يختلف كثيراً عن الطالب الذي كان يذهب الى لندن لقضاء ليلة مع مومس في غرفتها ثم يعود في الوقت الملائم الى الكلية بواسطة قطار يدعى «الفاسق» .

كنا نربط في اذهاننا بين الارض الخراب» ومؤلفات عظمية اخرى حديثة عن الدمار والشر، مثل كتاب برويت «صودوم وغومورا» والعديد من الروايات الالمانية التي نشرت في ذلك الوقت ومنها بصورة خاصة رواية (هرمان برويش) «السائرون في نومهم» ، اضافة فلسفات المصير المحتوم المعاصرة التي اشتهر منها في ذلك الحين فلسفة (سشبنغلر) «انحطاط الغرب» .

ان قراءة شعر اليوت مع كتاب «الغابة المقدسة» كانت تقود الى الغوص في عالم مضطرب ولا معنى له بالرغم من الدعوة الى سيادة النظام .

وبالاضافة للاهتمام بالحقيقة فان العديد من الكلمات المكررة كانت ذات معنى خاص : على سبيل المثال كلمة «اعراض» التي كانت تعني ان الكتابة يجب الا تكون ممتعة فقط من الناحية الفنية وانما يجب ان تكون ايضاً ذات اهمية بالنسبة للزمن الذي تكتب فيه ، وان يكون لها سحر بعد فترة قصيرة من ذلك ، اوعلى حد تعبير (ليفيس) في كتابة «ابعاد جديدة في الشعر الانجليزي» ان يكون لها « احساس معاصر» . كان هنالك نقاش مستمر عن معنى تعبير «التركيب الجديد» . ففي المقدمة التي كتبها الشاعران (دبليو. هـ. أودن) و(سي . داي لويس) لكتاب «شعر اوكسفورد سنة 1927» افردا للشعراء دوراً في الوصول الى التركيب الجديد :

«لم يعد من الضروري ان تحلل العواطف عن طريق واسترجاع الذكريات في السكون» : وانما يجب ان تدرك عاطفياً وفكرياً على الفور. ولهذا اهمية بالغة بالنسبة للشاعر : اذ ان ذهنه هو الذي يجب ان يتحمل الوطأة الكبرى من الصراع وقد يكون هو اول من يدرك الانسجام الجديد . »

كان اليوت في سنة 1927 هو الشاعر الذي ينطبق عليه تمثيل هذا الدور . كان الاتهام باحداث «حالة التثقيف» هو تموز المعركة اللاحقة التي اثيرت حول اليوت . فحالة كونه مثقفاً هي بالضبط الحالة التي كانت تثير الشكوى لدى خصومه ، الذين يشعرون بان الشعر يجب الا يرتبط بمثل تلك الحالة .

في سنة 1935 اوردت مجلة «الشعر الجديد» آراء بعض المعاصرين من الشعراء التي جمعها صحفي من نيوزيلندا يدعى (إيان دونلي) ونشرت في كتاب اطلق عليه عنوان «الحج المفرح » . وقد أقتبس عن روائي معروف قوله : «ان المشكلة بالنسبة لكل هؤلاء الناس (ويقصد بذلك الشعراء سي . داي لويس ، واودن وسبندر وغيرهم) هي انهم قد تأثروا بالشاعر ت . س . اليوت ، واليوت هو بالتأكيد تأثير سيء . فهو متعال ومتحذلق وبارد . وهو اضافة الى (هنري جميس) مثال للامريكي ذي الثقافة الزائدة عن الحد ، ولهذا كان من الافضل للأدب الانجليزي المعاصر لو ان اليوت بقي في لويزيانا او اي مكان آخر جاء منه . » اما (هيو برت وولف) فقد قال مايأتي : « ان اليوت هو شاعر لايستطيع ان ينظم شعراً . ان عقله كبير، ولكن من الناحية الفكرية والروحية محدود الحركة . » وقال (بلندن) عن اليوت : «انني لا اعرف السبب الذي يجعل اليوت يشعر بكل شيء شعوراً سيئاً . فلا يوجد سبب يدفع به الى الكتابة عن هذه الاشياء بطريقة . وانا لااستطيع ان اكون مرحاً ، اذ ليس الضرورة بالنسبة له ان يدخل الحرب . »

ان الاقتباسات الآنفة الذكر تلخص بصورة جلية جداً البغض الذي كانت تحمله المؤسسة الادبية لاليوت حتى في وقت متأخر مثل سنة 1935 .

اما اليوم فان الانسان لايستطيع إلا ان يشعر بالحسد لشاعر يهاجمه اعداء لعدم قدرتهم - كما يبدو - على فهمه وهكذا جعلوا من انفسهم صورة معاكسة لذكائه وفطنته .

كانت غلطتهم انهم اعتقدوا با الذكاء يجب ان يكون بارداً بالضرورة . ولو كان اليوت بارداً لما استطاع ان يجذبنا نحوه . ان الحقيقة بالطبع هي ان ذكاءه كان حاداً الى درجة الاشتعال . ان ما اعجب الشعراء الشباب بقصيدة «الارض الخراب» هو ان لغتها وايقاعها كانا يثيران الدهشة . ان هذا القول يعني الكثير اذ ان

الاثارة الايقاعية التي اوجدتها «الارض الخراب» نادرة في الشعر. وماهو ضروري هو ان يكون الايقاع مشوقاً وفريداً من نوعه بالنسبة للشاعر، او بتعبير آخر ان يكون الكتابة الخطية لاحساس الشاعر او حتى ان يكون ماوراء احساس الشاعر، اي النوعية غير الممكنة التحديد لوجود الشاعر. ان جميع شعر اليوت يتصف بانه فريد ومشوق ولكن «الارض الخراب» لها تأثير اكثر، فهي لاتثير شوق واعجاب القارىء فقط وانما تخلق من الشعر عاطفة جياشة وحين يحدث مثل هذا مع احد الشعراء فان قراءة يقفون منه موقفاً جديداً تمام الجدة. ومن بين الشعراء المحدثين يستطيع الانسان ان يلاحظ ان شيئاً من ذلك حدث للشاعر (ييتس) حين نشر مجموعته «البرج» التي تحتوي على انفعال ايقاعي. وبالرغم من ان قصيدة «المجيء الثاني» قد تبدو الآن اشهر قصائده بالرغم من انها كتبت سنة 1922 فان القراء لم يستيقظوا لحقيقة ان ييتس كان قد ظهر من بين شفق اللغة السلتية وتحول من شاعر ثانوي الى شاعر رئيسي في القرن الحالي.

لقد تعلمنا من كتاب «الغابة المقدسة» البعض من آراء اليوت حول التقاليد والاعراف. ولكنني شخصياً كنت اجد متعة في قراءة ذلك الكتاب تشابه تماماً المتعة التي اجدها عند قراءة اية مقالة نقدية ممتازة وبصورة خاصة المقتبسات من الادباء من العصر الاليزابيثي. ولكن كتاب «الغابة المقدسة» لم يثر الانفعال الايقاعي نفسه الذي تثيره «الارض الخراب» و «البرج» التي خلقت لدي شهية بالتفتيش عن الانفعال نفسه في الشعر القديم. ان القيمة النوعية الواضحة جداً في الادباء الاليزابثيين هي ان الانسان حين يكون شاباً فانه قد يتوهم لوقت ما بان (ويبستر) و (تورمز) كانك بعظمة شكسبير نفسها لقد اعتقدت ذلك الاعتقاد حين قرأت رسائل (ملتن) في «سامسون اغونستس» وكذلك في مقاطع من «المقدمة». وحدث لي الشيء نفسه عندما قرأت قصيدة (دلن توماس) «في ذكرى آن جونس». ان فقدان هذه النوعية في شعر (باوند) هي التي دفعت بـ (ييتس) الى ان يقول لي مرة بانه يرى شعر (باوند) «جامداً».

بالاضافة لـ «الارض الخراب» فان القصيدة الوحيدة من شعر اليوت مشاعر اليزابثية. ان باستطاعة الانسان القول بان الذكاء في شعر اليوت مشابهة لذكاء (دانتي)، ولكن العواطف حتى قصيدة «اربعاء الرماد» هي عواطف اليزابيثية.

لقد رسمنا صورة ذهنية لاليوت، فقد كان يمثل الشاعر ونقيض الشاعر اذا كان الشعر الطويل والسير على الاقدام في الطرق الريفية واللباس الخشن المظهر وشرب البيرة وتناول الخبز والجبن تستطيع ان تصنع من الانسان شاعراً كما يبدو. انها كانت كذلك في العصر الجورجي. اما بالنسبة لنا فان حياة الشاعر الخاصة يمكن ان تختصر في البيت التالي: «الاقدام المقيت في لحظة استسلام» كأن يكون كاتباً في مصرف، فان شعره له خواص مسرحية جيدة من ذلك النوع الذي يذكر الانسان بقاعة الموسيقى: القسم الداخلي والاخفاف المبطنة التي تحتضن الاقدام العارية وشاطىء البحر والسباحة.

اما صورة الشاعر الذي يعمل كاتباً في احد المصارف فقد حلت محلها بعد حين صورة محرر مجلة (كرايتيريون). وحل محل فقدان التأثير الرومانسي لاليوت على الشعراء الشباب الامل بانه من الممكن ان يقوم بنشر قصائدهم في تلك المجلة او السماح بمقابلتهم له.

ولعل السر في تأثير اليوت في الشعراء والادباء الشباب يكمن في التناقض الظاهري في شخصيته. فعلى العكس من النظريات السائدة عن الشاعر المعبر عن نفسه فان اليوت وضع قالباً واضحاً لتغيير ضروري في الاحاسيس، من الاهتمام الذاتي بشخصية الشاعر الى الاهتمام الموضوعي يقيم حضارية تخلق في افكار الناس بدون توقف. لقد كتب شعراً جديداً، جديداً بحق، ومد الجسور الى الشعر القديم، القديم بحق. لقد كان فريداً من نوعه اكثر من اي شاعر محدث آخر (كما يمكن ان يجد ذلك المقلدون) ومع ذلك كان المزيد يمكن تعلمه من نظريته وممارساته اكثر من نظريات اوممارسات اي كاتب آخر. ان ذلك الرجل الذي كان يبدو بعيد المنال كان اكثر الشعراء سهولة في ان يصل اليه الشعراء الشباب - بل وكان اكثرهم مساعدة لهم من اي كاتب آخر من ابناء جيله. فكل من كانت لديه الارادة والذكاء لان يعرف عن شعره ونظرياته كان بامكانه ان يتفهم مبادئه التي يحيى ويعمل بها وان يقرأ ما كان اليوت يقرأ ويستطيع ان يفهم ماكان اليوت يؤمن به. وكان هذا اهم بكثير من حالة كون الانسان يتفق معه في كل آرائه ام لا. ان بامكان الانسان ان يلاحظ ان اليوت كان ينتمي الى الزمن الذي عاش فيه وللزمن الماضي. فعلى المستوى الديني والشعري والفكري كان هذا الرجل الخاص جداً متفتحاً جداً وكأنه بيت مفتوح تعبر فيه جميع الغرف وحتى

شجيرات الحديقة عن معنى واضح جداً . ومع ذلك وبالرغم من كل ماتقدم فانه كان شخصياً بارعاً وساخراً وحذراً نوعاً ما ويحسب لكل شيء حسابه . انه اليوت الذي اطلق عليه الشاعر (عزرا باوند) اسم «بوسم العجوز» .

في اجتماع نادي (المارتليت) القينا نظرة فاحصة على اليوت الذي كنا قد سمعنا عن اشاعة تقول بانه قد آمن بالمسيحية . ولكننا في هذا الوقت كنا نعرف اليوت غير المتدين من الانطباع الذي خرجنا به عنه من شهرته المبكرة . بالاضافة لذلك هنالك مايبرهن في بعض اعماله الاقل شأناً على وجود اليوت ذلك الطائر الليلي الذي يجوب الشوراع متأنقاً . ان الطلاب الذين سافروا الى باريس عادوا ومعهم نسخة من كتاب (شارل لويس فيليب) «بوبو مونتبارناس» الذي كتب اليوت تقديماً له . وكان اليوت ايضاً قد دافع عن كتاب (دجونا جارنز) «الغابة الليلية» واعجب ايما اعجاب بكتاب «مدار السرطان» (لهنري مللر) . بالطبع كانت هذه احكام ادبية ولكنها تحتوي على عنصر غير واضح جداً من التقمص العاطفي .

كان لقاؤنا هو ذلك اللقاء الذي وصفته والذي حدث في المطعم سنة 1930 . وقد استوضح اليوت مني بشكل اقرب الى الاستجواب مما هو الى التساؤل عن موقفي من اعمالي الادبية . وقد اجبت بانني اريد ان اصبح شاعراً، مضيفاً ايضاً بانني اريد ان اكتب قصصاً وروايات . فقال اذا كان الانسان يريد ان يكتب شعراً فانه لايستطيع ان يكتب اي شيء ابداعي آخر . فما كان مني إلا ان اتساءل : « وماذا عن هاردي؟ » فقال انه يعتقد بان هاردي يؤكد رأيه - فقصائده هي قصائد هاو . فاضفت : « وماذا تقول عن غوته؟ «ولم تكن كل هذه الاقوال جدية ، اذ انه كتب لي في تاريخ متأخر - في آذار 1932 - قائلاً انه يحب شعر غوته ولكنه يبرم بمعظم كتاباته النثرية فيما عدا كتاب واحد رائع هو كتاب «محاورة مع اكرمان» الذي لايقدر بثمن . لقد جرى هذا الحديث بمناسبة الذكرى المئوية لغوته . وقد اضاف اليوت «ان ما اكرهه بصورة كبيرة في غوته هو هذه الذكرى المئوية له . فانا دائماً اكره اي انسان في ذكراه المئوية . . . . »

لقد تحدث اليوت عن الشعر باعتباره الفعالية الوحيدة الجادة التي يمكن لاي انسان ان يكرس حياته لها . انه لم يتحدث عن الشعر باعتباره نوعاً من الانتاج الفرعي لمن يولد بموهبة شعرية . كانت عبارة «في هذه الابيات يكمن الشاعر الحقيقي» التي يرددها الشعراء الجورجيون لاتعني شيئاً بالنسبة له . وبدلاً من ذلك السؤال يجب ان يكون هكذا «هل ان هذه الابيات هي ابيات من الشعر؟» فالشعر يتطلب التركيز والتفاني والمثابرة في العمل اضافة الى السحر والالهام ، ولكنني اعتقد ان واحداً من الامور التي تؤشر الى اختلاف اليوت عن الشعراء الجورجيين هو اعتقاد هؤلاء بان السحر والالهام يسبقان العمل المثابر بينما كان اليوت يعتقد العكس من ذلك . فقد ذكر مرة في احدى رسائله انه قد اكتشف بانه بكتابة قصيدة «لها ايقاع» فاذا كان الامر كذلك فان من الواضح ان جزءاً من كتابة الشعر يكمن في الاصغاء الدائم بانتظار الايقاع . ان احد الاسباب التي قد تمنع الانسان من كتابة الشعر او ربما تجعل من كتابته تلك كتابة جافة هو ان يمتلىء ذهن ذلك الكاتب بايقاعات النثر الخيالي .

ومن الاشياء التي اتذكرها من لقاء الغداء مع اليوت هي اجابته حين سألته عن المستقبل الذي يتوقعه لحضارتنا فقال «القتال المميت. . . . حيث يقتل الناس احدهم الآخر في الشوراع . . . . »

وفي هذا المجال اريد ان اؤكد على نقطة مهمة وهي بالرغم من انني كنت اعرف اليوت منذ زمن طويل فانني لا اعرفه عن كثب . ففي مناسبات قليلة ، وحين كان يسكن في شقة مشتركة مع صديقه الحميم (جون هايورد) تناولنا انا وزوجتي العشاء معهما . وبعد زواجه الثاني السعيد جداً تناولنا العشاء معه ومع زوجته مرتين او ثلاث . ولكنه بين سنة 1930 وسنة اندلاع الحرب العالمية الثانية لم اذهب مطلقاً للالتقاء به حيث كان يسكن . كان تسلطي الفرحيّ وفي الدائرة التي يحتلها اصدقاؤه لم يكن لي مكان بكل تأكيد ولكن من ناحية اخرى كان يظهر العطف والحب لي دائماً . يضاف لذلك - واتوقع ان الآخرين الذين يعرفون مثلما اعرفه انا يفهمون ماأعني - انه على الرغم مما هو معروف عنه بانه عندما يتحدث او يراسل احداً لايكشف عن مشاعره او شخصيته فان الانسان حين يجمع الانطباعات التي يحصل عليها من الالتقاء به فانها تعبر كثيراً عن كشف شخصيته ومواقفه، اذا لم تقل حياته الخاصة .

ان حديثه قد يبدو عملياً وجافاً، واذا تطرق محدثه مبكراً الى موضوع غير ملائم - كأنه مركبة على سكة جديد وهي تدخل حارة فقيرة. فبالرغم من ان الحديث قد يبدو مملاً ولكنه لايخلو من الموسيقى التي تتخللها احياناً فترات يتحول الحديث فيها الى ملاحظة ذكية عن رسم الشخصيات، او الى تهكم في نبرته نوع من الوعظ يتعلق ببعض المقاطع من المسرحيات. لقد كان حديثه في الغالب بهذا الشكل. وكان البعض يشعر بخيبة امل اوضجر نحوه، ولكنني كنت دائماً اجد الحديث معه موسيقياً. فقد كانت فيه خاصة عروضية ذات وزن تسيطر على انتباهي، كما هي الحالة مع البيت الذي قاله ونحن نتناول الشاي والذي سبق ان اشرت اليه في مكان آخر: «انني لااجرؤ على تناول الكيك، اما المربى فهو مشكلة عظيمة.» كانت في هذا البيت اوزان نجدها في ابيات من مسرحيته «حفلة الكوكتيل». وقد ابدى ملاحظات ذكية وهو في حالة التفكير بالمشكلة: «كنت الاحظ دائماً ان المهم هو ليس مايقال في مقالة ما، وانما المهم هو طول تلك المقالة.» وكان حين يضحك يحني رأسه الى الامام وينظر الى المنضدة التي امامه او الى الارض كأنه يضحك ضحكة خافتة في داخله. انه يمتلك نوعاً غريباً من انواع توجيه الملاحظات الحادة، دونما حقد، والمليئة بالعاطفة بالرغم من انها تصيب الهدف دائماً. فعن الحديث الأول بيني وبين نقل (الن تيت) عنه قوله: «لقد لاحظت ان سبندر كان يتحدث عن رغبته بان يصبح شاعراً، وليس عن كتابته للشعر.» كان اليوت معجباً جداً بالشاعر (أودن) من بين ابناء جيلي، ولكننا حين كنا مرة نمتدح الكتابات النقدية (لأودن)، قال «ومع ذلك فهو ليس ناقداً.» وعندما سأل عن السبب اجاب: «لقد قرأت تقديماً كتبه لمجموعة مختارة من قصائد (تنيسون) قال فيه ان تنيسون هو اغبى الشعراء في اللغة الانجليزية. فلو كان اودن ناقداً لكان باستطاعته ان يفكر بشعراء آخرين اكثر غباء.» اما عن فوضوية صديقه (هربرت ريد) الذي كان يحبه ويقدره عالياً فقد قال: «حين اقرأ احياناً الكراسات الفوضوية الملتهبة لهربرت فانني اخرج بانطباع بانني اقرأ مايقوله ليبرالي قديم الطراز من القرن التاسع عشر.» وعن (جيمس جويس) قال انه الرجل الذي كان يركز بصورة مطلقة على عالمه الداخلي الخاص الذي يعرفه جيداً. وحين كنا نتحدث عن كتاب ظهر عن مجموعته الشعرية «الرباعيات الاربع» قال بمكر: «يبدو لي احياناً ان بعض الناس الذين يكتبون عن شعري يكتبون في الواقع عن نوع الشعر الذي يرغبون بان يكتبوه هم.»

كان يهتم كثيراً وبصورة عميقة بالآخرين. فقد اخبرني مرة انه كان دائماً يشعر بالقلق وعدم السعادة لان احد معاصريه في جامعة هارفارد (كونراد أيكن) لم يحصل على النجاح المطلوب كشاعر. «كنت دائماً اعتقد بانه لنا الموهبة نفسها ولكنني حصلت على قدر كبير من التقويم، اما هو فقد اهمل نوعما. انني لا افهم ذلك، وهي حالة غير عادلة تقلقني دائماً ان الغموض في شعر اليوت وشخصيته - الذي يحصل الانسان على ومضات منهما من حين لآخر تشبه الومضة الزرقاء الحادة لجناح طائر الرفراف - كان يسحرنا ولهذا فان الشعراء الشباب حين كانوا يلتقون به كانوا يجمعون مايستطيعون فهمه كما تجمع الفتات المتساقطة من على مائدة.

لقد ذهب اودن الذي يقيم معي في (هامستد) سنة 1929 مرة ليقابل اليوت حول نشر مسرحيته الشعرية «الجزاء لكلا الجانبين»، وكان عليه ان ينتظر لمدة ساعة في غرفة الانتظار في شركة (فيبر وفيبر) للنشر قبل ان يستطيع مقابلة اليوت. وفي سنة 1930 وحين كان (وينادر براون) طالباً في الجامعة تملكته رغبة طائشة بان يزور اليوت في بيته. وعندما ذهب الى هناك فتحت له سيدة الباب الرئيسي وسألته عما يريد وحين سمعته يقول بانه يريد السيد اليوت بدأت بالعويل قائلة «لماذا يريد الجميع رؤية زوجي!» واغلقت الباب في وجهه بعنف.

خلال سنوات الحرب وبناء على طلب من اليوت القيت محاضرة عن (ييتس) في (نادي الغد) وكان اليوت يدير المناقشة (ولم يكن لدينا انطباع واضح انه وافق على ذلك للتخلص من ان يقوم هو بنفسه بالقاء مثل هذه المحاضرة.) كنت اشعر بالاحراج الكامل ان اقف هناك متحدثاً واليوت يجلس على بعد ياردة واحدة خلفي. لقد قمت بكتابة المحاضرة بصورة كاملة وكأنني اكتب مقالة طلبها اليوت لتناول طعام العشاء معه في النادي الذي يرتاده وقد تناولنا الشراب مع الطعام وقد الربي ماشربت جدا بحيث انني عند قيامي بالقاء المحاضرة كنت كلما اريد ان اذكر اسم (دبليو. ب. ييتس) اقول (ت. اس. اليوت) بدلاً من ذلك، ثم التفت الى الرئيس قائلا «عذراً، اعني دبليو. ب. ييتس.»

من الملاحضات القليلة التي كتبتها عن احديث ايوت استطع ان اجـد تلك الـتي كتبتـهـا عن الـلقـاء الأول بيـن اليـوت و (ايغور سترافنسكي) التي كان (نيكولاس نابوكوف) قد طلب مني ان ارتبهـا. وفي هذه المـلاحظات اجد ان (سترافنسكي) كان اكثر الاثنين حديثاً وكان حدوث مثل هذه الحالة من صفات اليوت:

قمت انـا باصطحـاب اليوت الى فندق سافوي بسيارتي، وكان يبـدو عليـه المـرح والخفـة. وكـانت المحاورة بين الاثنين تجري باللغة الانكليزية بصورة رئيسية، ولو ان جزءاً منها بدأ سترافنسكي الحـديث عن نفسـه وعن صحتـه قائلاً ان جميع الاطباء قد اوصوه بان يعمل اشياء مختلفة ومتناقضه احياناً. كان يشكو من تركيز زائد في دمـه. وكـان يحـرك يديـه كمـا لو انـه كان يفـرغ مادة ثمينة في قالب، وقـال: «يقـولـون ان دمي ثقيل جداً، وغني جداً بحيث انه قد يتحـول الى كرستـال يشبـه الياقوت اذا لم اشرب البيرة، الكثير من البيـرة، واحيـانـاً بعض الـويسكي، طيلة الـوقت.» وقـد علق اليـوت على ذلـك قائلاً «ان كأساً من البيرة في منتصف النهار اقل حذراً من كأسين من الشـراب الاحمـر» فعـاد سترافنسكي الى موضوع دمه الثقيل.

فقـال اليـوت بتفكيـر «اتذكر انني حين كنت شاباً في هايد لبرغ ذهبت الى طبيب قام بفحصي وقـال بعـد ذلك: «ياسيد اليوت ان دمك هو اخف دم قمت بفحصه حتى الآن.»

ثم تحدث سترافنسكي عن (أودن) الـذي كان يكتب كلمـات البالية «تقدم المدمة» قائلاً ان ذلك يجري بروعة. لقد وصل اودن الى بيت سترافنسكي في هوليـود وبعـد ان تنـاول عشـاء فخمـاً واحتسى الكثيـر من الشـراب ذهبت الى فراشه في الساعة العاشرة والنصف، ولم يستيقـظ إلا في الساعة الثامنة من صباح اليوم التالي حيث كان مستعـداً للاصغاء لافكار سترافنسكي حول الموضوع. ولم تكـد تلك الافكـار تصبـح معـروفة له حتى بدأ اودن بالكتابة. كان يفكر بشيء ويكتبه ثم يسأل نفسـه اين يضعه ليكون في مكانه الصحيـح بعـد ان يقـوم بحذف اسطر وعبارات كما لو انه كان يقوم بحـل لغـز. وبعد استشارته (لجستر كولمان) اعاد اودن البالية بعد بضعة أيام مطبوعة طبعاً انيقاً. ولم يجر عليها إلا بعض التعديلات البسيطـة. وكـان سترافنسكي حين يلاحظ وجود صعوبة في بعض الكلمات في مكان يقوم اودن بايجاد حل لذلك من طريق المراسلة.

ثم اخـذ سترافنسكي يتحـدث عن المـزعجـات التي تسببهـا الشهـرة. ومن ذلـك ان مراسـلاً كان قد اتصـل به تلفونياً وعرض عليـه المجيء الى فنـدقـه لكي يسجل بعض الملاحظات عن رد فعله حول اعماله التي كانت الاذاعة البريطانية قد قدمتها فتدخلت (فيرا سترافنسكي) وقالت: «اخبرناه باننا لانستمع الى الراديو على الاطلاق.» فاضاف سترافنسكي تعليقاً موجزاً عن قائد الاوركسترا البريطاني..

وقـد وجـه له اليوت سؤالاً عما يفعله حين يكتب له البعض طالبين صوراً شخصية له. فقال سترافنسكي بانه لايرسل مثل هذه الصور عادة اذ ان ذلـك يكلفـه اجور البريد. ثم اضاف انه حينما كان في مدينة البندقية حيث كان يقدم احد اعماله الموسيقية الغنائية على مسـرح سنت مارك، كانت مجلة تايم قد اوجدت صلة مابينه وبين ت. أس. اليـوت عنـدمـا ضمنت بعض المقـاطـع من مسـرحية «جـريمـة قتـل في الكـاتـدرائيـة» في استعـراضهـا لذلـك العمل المـوسيقي الغنـائي. واردف انـه بعـد انتهـاء العرض كان عليه ان ينتظـر لمـدة خمس وعشـرين دقيقة قبل ان تتفرق الحشود ثم دلف ماشياً مع بعض اصدقائه الى الساحة ولم يلتق إلا ببعض الناس، ولكن بمجـرد ان عبـر السـاحة شاهده آخرون كانوا يجلسون على مصـاطب قليلة فاخـذوا يصفقـون له. لقـد تأثر كثيراً بذلك، وكان العـرض قد اذيـع بمكبرات الصوت فيستطيع الجالس في الساحة سمـاعـه فانتظـر هؤلاء الاشخـاص وكـانـوا في الغالب شباباً لكي يصفقوا له.

سألت اليـوت عن شعـوره حين القى كلمة في اربعة عشر الف شخص في اجتماع عقد في (مينابوليس)، فاجابني بان العدد «لم يكن اربعة عشر الفاً وانما ثلاثة عشر الفاً وخمسمائة وثلاثة وعشرين شخصـاً. وحين تقـدمت ماشيـاً الى منصة الخطابة التي كانت في اكبـر ساحة للالعاب الرياضية، شعرت انني كنت اشبه ثوراً صغيراً وهـو يدخـل حلبة واسعة جداً. وحالما بدأت اتحدث اكتشفت ان من الاسهل على الانسان ان يتحدث لبضعة الآف من الناس مما يتحـدث لجمهـور صغيـر. فالمتحـدث ليست لديه اية فكرة عما يفكـر به هؤلاء، ولايستطيـع ان يتـذكر اشكال وجوههم ولهذا فانه يشعر بالضبط بشعور من يتحدث الى جمهور مجهول غير مرئي من وراء مذيـاع الـراديو. كان يبدو على الجميع الهدوء التام، ولو انني

لا استطيع ان اعرف كيف كان رد فعلهم . »

بعد لقائنا مرتين او ثلاث مرات في الثلاثينات ، سافرت أنا الى المانيا والنمسا لفترة لابأس بها وقد كنا نراسل احدنا الآخر . وحين كنت اتلقى رسالة من اليوت ، غالباً ماتبدو سطحية وعامة (الواقع ان معظم هذه الرسائل كانت تتعلق بالمؤلفات بصورة رئيسة) ، ولكن حين يعيد الانسان قراءة هذه الرسائل تظهر له امور كثيرة تكشف عن مؤلفاته وعن رغبته بان يقدم المساعدة والنصح لشاب من امثالي . «انني اعترف بانني لا اهتم شخصياً بالروايات الى درجة انني اميل الى مقت تخصيصك وقتاً كثيراً للاهتمام بالنثر بدلاً من الشعر» ـ كانت هذه الفكرة تعاوده مرات متعددة . وكان نقده لكتاباتي مليئاً بالتفكير والعطف والتشجيع . وكانت تتخلله ومضات من كشف النفس . فقد كتب مرة يقول بانه مسرور جداً لانني كنت استمع الى المقطوعات الرباعية لبتهوفن التي نشرت بعد وفاته . «انني احتفظ بالرباعية (أ) الصغرى مسجلة على اسطوانة ، وأجد انها لايمكن ان تستنزفها الدراسة . فهنالك نوع من المرح الرباني او على الاقل مرح اسمى من المرح الانساني حول اعماله الاخيرة تجعل الانسان يتخيل انها ثمار استفادة الصفاء والراحة بعد مرور بحالة معاناة عميقة ، كم انا راغب بان اكتب شيئاً من الشعر عن ذلك قبل ان اموت . » (كان تاريخ هذه الرسالة 28/3/1931) .

لقد ذكرت اعلاه انني لم اكن اعيب على اليوت ان يوصف بانه رجعي بصورة جدية ، ولكنني في ربيع عام 1932 كتبت له رسالة اهاجم فيها الكنيسة واصف الدين بانه الهروب من النضال الاجتماعي . وقد اشار اليوت في حديث مذاع له الى هذه الرسالة (لم اسمعه انا) وكتب لي يعتذر عن الاستشهاد برسالتي دون ان يطلب موافقة سابقة مني . وقد اجاب في رسالته تلك عن بعض النقاط التي اثرتها انا في رسالتي المشار اليها . فقد اوضح بان الدين اقل تهرباً من ذلك الذي يجده الآلاف عن طريقه قراءة الروايات او مشاهدة الافلام او فوق ذلك كله السياقة بسرعة كبيرة جداً سواء على الارض او في السماء الى درجة تجعل حتى الاحلام غير ضرورية . » ثم يستطرد موجهاً السؤال لي فيما اذا كنت اعني ما اقوله حين استخدم كلمات في كتاباتي مثل «العفة ، التواضع ، القسوة ، الانضباط» رابطاً اياها بمفاهيم دينة تتعلمها في المدارس . «فلو ان الناس يعرفون حقاً ماهو معنى هذا الكلمات فانهم ينبذون اي انسان يتلفظها . » لقد اثبتت الاحداث في المانيا في السنوات اللاحقة (وتلك التي تحدث الآن في جنوب افريقيا صحة ماقاله .

وفي سنة 1933 نشرت مقالة اهاجم فيها بعض آراء اليوت التي وردت في كتابه المعنون «استخدام الشعر واستخدام النقد» . وكم شعرت بالتعاسة لاقدامي على ذلك العمل ، فكتبت له معتذراً . ولكن رده كان : «ان انتقاداتك اكثر اعتذاراً من انتقاداتي انا ، لانك في الواقع اعطيت انطباعاً عن رغبتك بان تكون كريماً قدر المستطاع ، واكثر من المستطاع . » ثم يستطرد قائلاً بان بعض انتقاداتي كانت مبنة على حقيقة عدم فهمي للحالة التي يكون فيها ساخراً . » وباختصار فان ضعفك الوحيد يكمن في ‥ك تنظر لتلك المحاضرات نظرة جادة جد

وفي رسالة مؤرخة في 9 مايس ‥ تتعمق ، كتابي النقدي «العنصر المدمر» كان فيها قاسياً جدا معي في وقت كان يقسو فيه حتى على نفسه هو كما حدث مع كتابه المعنون «بعد الآلهة الغريبة» (ولو انه كتب ايضاً بانه يعتقد بان النقد الذي تضمنه الى موقف غير ودي من ذلك الكتاب اكثر من اي كتاب آخر سبق له نشره .) فهو يقول بان الخطر في مثل هذا النوع من النقد هو ان الانسان يقرؤه لكي يؤكد وجهة نظره . «وانا لم اكن غير مخطىء بهذا الاتجاه . » ويصر على ان من الضرورة بمكان «معرفة مؤلفات الكتاب الذين يهتم بهم الانسان من الغلاف الى الغلاف وانا لا اعمل ذلك ، » ويضيف بتهكم فيه شيء من المجاملة « وانا لست متأكداً تماماً بانك تقوم بعمل الشيء نفسه . » « ان عليك ان تقرأ كل كلمة كتبها هنري جيمس قبل ان تحاول الحاقه باية نظرية اجتماعية . . . فانت لاتستطيع ان توجه النقد لأي كاتب قبل ان تكون قد سلمت نفسك له . » ثم يضيف : « وحتى اللحظة التي يرتبك فيها الانسان يجب ان تؤخذ بنظر الاعتبار ، ان عليك ان تتخلى عن نفسك ثم تستعيدها ، وفي اللحظة الثالثة يكون لديك شيء مالتقوله قبل ان قد نسيت بصورة تامة حالتي التخلي عن النفس واستعادتها . وبالطبع ان النفس التي تستعاد لايمكن ان تشابه النفس قبل التخلي عنها . »

وحين يطبق هذه المبادىء على كتاباته فان اليوت يعتقد بان مقالاته عن جونسون وتورنر وبرادلي هي مقالات جيدة ، اما مقالاته عن ميكافيلي فقد كانت «هراء» وهو يعتقد ان دراسة لقصة هنري جميس «اصدقاء الاصدقاء» تجعل الاسئلة التي يمكن ان توجه عن قوة جيمس غير واردة وعقيمة . ومما يثير الدهشة حقاً انه كان يقول عن جميس بانه ليس امريكياً لانه وبالرغم من شعوره الدقيق بامريكا المعاصرة فانه يفتقر الى الشعور الامريكي بالماضي . ويضيف اليوت لذلك حول فهمه لامريكا قائلاً «ان امريكا التي تبع لها قد انتهت سنة 1829 حينما انتخب اندرو جاكسون رئيساً . » ويضيف لما سبق ان قاله عن جميس بان جميس قد «اكتسب ولم يرث بعضاً من التراث الامريكي . فهو لم يكن من سلالة شانقي الساحرات . »

وحين انظر الى الماضي فانني اجد انني كنت في العشرينات من عمري اخشى اليوت كثيراً بحيث انني لم استطع ان ادرك كم كان يزعج نفسه بملاقاتي او الكتابة لي فحين يكون الانسان متأثراً بالآخرين اكثر من المعتاد فانه قد يفشل في ان ينظر بجد الى مايقدمونه له لان الانسان لايستطيع ان يعتقد حقاً بانهم ينظرون اليه نظرة جد. انه لعمري نوع من انواع عدم الاعتراف بالجميل !

كان اليوت رجلاً له معايير عالية جداً في كل شعره ونقده وسلوكه مع الآخرين . ولهذا اعتقد ان من المفيد ان نقارن بين موقفه من الكتاب الشباب وبين موقف مجلة (سكروتني) التي كانت ايضاً تلتزم بمعايير عالية فاليوت كان يشجع ويتحدث ويكتب للشعراء الشباب . وربما انه كان رقيقاً اكثر من المتوقع وكريماً اكثر من المعقول، وربما انه اخطأ في كل ذلك وان احداً منا لايستحق كل احسان وثقته تلك . اما مجلة (سكروتني) فانها لم تقدم على اية مجازفة يمكن ان تدخل في باب الحكم المتأثر بالاحسان ولهذا لم يمتنع العاملون فيها في حالات استثنائية من استخدام بعض جوانب الشهرة كعصا لضرب الآخرين وذلك كان يوقعهم في اخطاء واضحة جداً . فسياستهم التي يكررونها مع الادباء الشباب كانت مبنية على تحطيم الابداع قبل ان يخلق . وكانوا يستاءون جداً فيما لو نشر شيء لشاعر شاب وكانوا يحاولون منع قرائهم من الميل لمثل هذا الشاعر. يضاف لذلك ان اصدار مجلتهم الادبية تلك كان يخضع لنظريات تربوية . فكان الكتاب الذين يقومون باستعراض الكتب يزودون بتعليمات من هيئة التحرير عن الابيات الشعرية التي يستندون اليها في مهاجمة الادباء الشباب .

وعند الاشارة الى مدى اهتمام اليوت بالادباء الشباب فانني اؤكد ان هنالك طرقاً لتشجيع الادب بدلاً من التبرم بالمبتدئين . ان السبب الذي يجعل من هذه الفرصة فرصة جيدة للتدليل على ذلك هو ان اقسام اللغة الانكليزية في الجامعات البريطانية الجديدة يمكن ان تلعب دوراً مؤثراً جداً فيما يتعلق بالنقد والكتابة المعاصرة خلال السنوات القليلة القادمة . ان تأثير الاساتذه يمتد الى ماوراء الجامعات فيصل الى الاذاعة والتلفزيون والمجلات الادبية . ان عليهم ان يختاروا حقاً بين الطرق اتبعتها مجلة (كرايتيريون) وتلك التي اتبعتها مجلة (سكروتني) . وهذا لايعني ان مجلة (سكروتني) لم تكن مجلة محترمة في توجيهما النقد والانتباه لمؤلفات كانت هيئة التحرير تميل اليها .

وحين اعود الى رسالة اليوت حول مقالات عن جميس فانني استطيع القول بان مجلة (سكروتني) قد قدمت خدمة جليلة في مجال تقويم ونقد بعض الكتاب الموتى والاحياء على سواء حين كانت هيئة التحرير تتقبل هؤلاء الكتاب وتقوم بقراءة اعمالهم بكاملهم .

وهكذا كان اليوت يمثل بالنسبة لجيلنا شاعر الشعراء وكان اقرب الينا من (ييتس) بالرغم من ان (ييتس) قد يكون «اعظم» منه كنا ننظر للشعر نفسه ، وكانت جميع الاختلافات في وجهات النظر تبدو لنا مصطنعة ولهذا يمكن ان توضع جانبا وكرجل كنا ننظر اليه على انه مهذب وساخر وجاد وواسع المعرفة ودمث الخلق ولو انه يبقى مع من يتعرف عليه على مسافة منه . اما بالنسبة لجديته وبسبب عدم ايمانه باهمية التأكيد على المهارة فانه كان يبدو اقل افزاعا للاخرين من (ليتون ستراجي) ، على سبيل المثال ، الذي يحلق عاليا بذكائه فوق الاخرين ثم يتبع ذلك بفترة صمت طويلة اصبحت معروفة عنه . وبالاضافة لاليوت فان الكاتبين الوحيدين من جيله اللذين كانا لايعارضان الانفتاح على المعاصرين من الكتاب . الذين يصغرونهم بعشرين سنة هما (إي . ام . فورستر) و (فرجينيا وولف) .

ان مايثير الدهشة ان يكتشف الانسان ان اليوت كان يمثل بالنسبة لمعاصريه المباشرين موضوعا لحكايات لانهاية لها ، حيث كان يظهر فيها بسيطا وساذجا الى حد لايصدق . ولايعني

ذلك على الاطلاق انهم لم يقيموا عبقريته اولم يشعروا بالود الكبير تجاهه. ولكنهم كانوا يشكون في انه يضع العلاقات الشخصية في منزلة في ميزان القيم كما يفعلون هم، وكانوا يأخذون عليه حقيقة كونه متديناً.

لقد سألت قبل فترة وجيزة سيدة تعرف اليوت منذ سنة 1913 حيث التقت به لاول مرة في (بوشام في سسكس). فوصفته لي بانه كان يرتدي ملابس من قماش الفانيله البيضاء وهو يقف على الشاطيء ينظر الى الامواج. وكانت عائلتها وعائلة اليوت تقومان بنزهات معاً. ومما اثار دهشتها عن اليوت الشاب انه لم يكن قادراً على التعبير عن نفسه من خلال الحديث ولم تكن له القدرة على تكوين علاقات شخصية. ولهذا اعتقدت هذه السيدة بانه كان يعرف القليل عن بقية الناس. وكانت زوجته الأولى، وهي راقصة (وكان قد اطلق عليها احدهم لقب «فتاة النهر») كانت مرحة وكثيرة الكرم، بل كانت ثرثارة. وكانت تريد ان تتمتع بالحياة وجدت اليوت مثبطاً للعزم بالنسبة لها وللاخرين. ومع ذلك فقد كانت تعبده. (ان الانسان غالباً مايقرأ او يعرف مسرحيات تراجيدية خفيفة الظل ممزوجة باخرى جدية جداً.) وقد مر وقت انفصل فيه الاثنان وبقي اليوت يعيش بمفرده ويضع على عينيه نظارات بزجاجة واحدة ولهذا كان يعرف بين الجيران باسم «القبطان اليوت».

لقد سألت هذه السيدة فيما اذا كانت تعتقد بان شخصيات مثل (بروفروك) (وانا) في القصائد الأولى كانت صوراً شخصية لاليوت. فقالت «كلا، لم تكن صوراً عنه وانما كانت شخصيات في مشهد كان يعتقد بانه يمثل الحياة. بروفروك» والرجل الشاب الاحمر اللون» الذي يغوي كاتبة الطابعة «ذات السحنة الجافة التي لامستها الخيوط الاخيرة لاشعة الشمس الغاربة» كانت صوراً مصغرة لما كان يعتقد ان الناس الحقيقيين يمثلونها. انهما لم يكونا شخصيتين من حياته على الاطلاق.»

وكان (الدوس هكسلي) يصف اليوت وهو يتلقى دروساً في الرقص فيقول بانه كان يرفع غطاء ارضية شقته ويخطو مع زوجته بجدية خطوات الفوكس التروت (خطوات الثعلب) وكان يذهب الى حفلات الرقص في (هامرسمث). «وحين كنت ازوره في المصرف» قال الدوس هكسلي، «انه كان يبدو نموذجياً لكاتب المصرف اكثر من اي كاتب آخر. فلم يكن يجلس في الطابق الارضي ولا في الطابق الذي يليه وانما كان مكان جلوسه في سرداب على منضدة في صف من المناضد التي يشغلها كتاب المصرف الآخرون.»

كان اليوت وفرجينيا وولف يفهم احدهما الآخر فهماً جيداً على مستوى شعرهما. (مع ان المعروف انه لايصح القول بهذا الشكل، فانني اعتقد بان فرجينيا وولف كانت تملك موهبة شعرية يمكن ان تقارن مع موهبة اليوت.) لقد لقب الاثنان مباراة معقدة جداً في موضوع الجدية وعدم الجدية حينما حاولت فرجينيا وولف يوماً ما ونحن نتناول الشاي في ساحة (تافستوك) ان تخز اليوت بابرة حادة حول تدينه. هل كان يذهب الى الكنيسة؟ نعم. وهل كان يشارك في تقديم التبرعات نعم. آه حقاً! وماهي التجربة التي كان يمر بها حين يصلي؟ فاحنى اليوت رأسه الى امام في وضع يمثل الصلاة وقال (ولماذا يبسط النسر الهرم جناحيه؟ ثم وصف التجربة بانها تؤدي الى التركيز ونسيان الذات والاتحاد بذات الله.

وهنالك حكايات اخرى، من المحتمل ان يكون معظمها مبالغاً فيها او مختلفة وسبب ايثاري لها هو انها تؤدي الى الجو الذي نظم فيه اليوت قصائده الأولى بما في ذلك «سويني اغونستس». وهذه الحكايات تمثل الاقنعة للشخصيات التي خلقها في افكار الآخرين اليوت الكاتب في المصرف، بقبعته المستديرة الطويلة وهو يحمل مظلته في يده. فبعد سنة 1930 او مايقارب ذلك اي بعد انفصام زواجه الأول، وبعد تدينه - فان اليوت هذا يختفي ولهذا فان اليوت الاسطوري الأول يبدو غريباً بالنسبة لنا. ولكن حين نسمع مثل هذه الذكريات عن اليوت الأول فاننا نكتشف اليوت صاحب القول «الجرأة المخيفة للحظة استسلام» الذي تعرفنا بحدس غامض على شخصيته عندما قرأنا «الارض الخراب» لاول مرة.

لم ادرك حين قابلته سنة 1928 بان اليوت كان قد اجتاز لتوه ازمة حادة من عدم السعادة حين كان ينفصل عن زوجته الأولى التي كانت على حافة الجنون والتي اصيبت بالجنون بعد ذلك. حتى ان اليوت لم يشر في احاديثه مع الآخرين اية اشارة الى هذه الحالة كما انه لم يظهر قط حتى لاصدقائه المقربين انه كان يشعر بعطف على نفسه. ومع ذلك فلا اعتقد ان من الصحيح القول (كما فعل بعض الكتاب) انه لم يتحدث مع فرانك مورلي وهربرت

ريد واخيرا جون هيوورد الذي كان يستشيره فيما يكتب. واعتقد انه في اواخر العشرينات واوائل الثلاثينات كان بعض رؤساء شركة فيبر وفيبر (للنشر) يشكلون لجنة استشارية لاسداء النصح وتقديم المساعدة لاليوت. ولم يكن مكتبه هناك يمثل بيتاً بعيداً عن بيته فقط وانما خلال السنوات المقلقة جداً، سنوات تحطم زواجه الأول، كان جفري فيبر وعائلته يضعون بيتهم تحت تصرف اليوت.

في السنوات العشر الاخيرة من حياته، وبعد زواجه الثاني تحققت لاليوت مع زوجته المتألقة السعادة التي افتقدها طيلة سنوات نضوجه، تلك السعادة التي يستطيع الانسان ان يخمن انه كان قد حصل على البعض منها حين كان طفلاً. وهنالك اشارات لاشباع ذاتي كبير في شعره المنشور كما هو واضح على سبيل المثال في الاشارة الواردة في مسرحية «السياسي الشيخ» وكذلك في ابيات الاهداء الموجهة لزوجته.

لم تمثل الاعمال الاخيرة اليوت احسن حال واقواها. فهي تمثل العودة الى الشعر الذاتي كما لو ان اليوت شعر في النهاية ان الغرض من الموضوعية التامة والابتعاد عن الذاتية في الشعر يحمل في طياته عاملاً من عوامل الفخر مماثلا لما ورد في شخصية (ستيفن ديدالس) لجميس جويس.

ان شعر اليوت المتأخر لم يتوج اعماله بكاملها ولكنه يشير الى الحالة التي كان يمكن ان يختتم بها وهي العودة الى المشاعر الانسانيه وتقبل الخبرة الحسية وربما الوقوف موقفاً اقل تفهماً من المجتمع. لقد قلت له مرة في امريكا بعد الحرب بوقت قصير وبتهور ان هنالك في شعره المبكر شعوراً من اليأس بهذا العالم وحتى بالعالم الآخر، كما ان هنالك نوعاً من سجن الفرد في عزلته؛ وقد اوضح في كل من قصيدة «الرباعيات الاربع» والمسرحيات ايمانه بعالم غيبي وان هنالك املاً في افتداء وتحرر الفرد، ومع ذلك فانه لم يقدم اي امل للحضارة. وكان رأيي انه في حالة معينة كان يتخيل الناس كمواطنين في المدينة الانسانية (وقد عمل ذلك بالطبع في كتاب «فكرة المجتمع المسيحي»، ولكنه لم يعمل الشيء نفسه في شعره.)

فابتسم وقال: « بعد ان وضعت هذه الفكرة في رأسي الآن، فانني سأنساها حالاً، وربما ستثمر يوما ما.»

من المحتمل انني كنت سخيفاً وانه كان ساخراً. ان ما احاول ان اقترحه هنا هو ان الانسان اذا اعتبر ان تطور اليوت لم يكن نتيجة لمنطق العقل والخيال الذي اوجد نموذجاً حتمياً منذ البداية وانما هو اشبه بمهندس معماري يقدم بنياناً كامل التخطيط فيه الفجوات والاجزاء غير الكاملة واشارة فقط لبرج يتوج كل ذلك. اننا نحس بوجود المنطق الاساسي للتصميم في كل مكان ولكن لايمكن ان يدرك في الخيال الملموس كلياً.

يضاف لذلك انه بالرغم من ان اليوت يعطي دلالات على الثبات والوحدة والكمال فان الانسان مع ذلك اذا تفحص مقاطع منفصله من شعره فانه يحصل على صورة مشابهة لصورة من رسم الفنان (وندام لويس) حيث يظهر الرجل فيها وكأنه يفصل جزءاً من نفسه لغرض تأليف كل قصيدة من شعره. وهكذا ففي قصيدة «بروفروك» والقصائد المبكرة الاخرى فان الفكرة هي فكرة جمالية بالاساس بالرغم من السخرية الذاتية الواضحة فيها. اذ يظهر الفنان محنكاً ورفيع الثقافة الى حد لايمكن معه ان يقارن مع (رسكن) او (باتر) او (وايلد)، وقع ذلك فان لديه حنيناً للعودة الى الماضي اي ماضي ـ الذي عاش فيه الناس بتخيلاتهم. وفي الشعر الذي اعقب «الارض الخراب» كان الشاعر يحاول ان يحرر نفسه من حب المخلوقات، وبصورة خاصة المخلوقات البشرية، وان يخترق لحظات الزمن، لحظات يتقاطع فيها الزوال مع الخلود. ان رفض القيم الاعتيادية للحياة والجانب الحيواني في الطبيعة البشرية هو رفض مطلق؛ ولكن الشعر وحتى حين يكون جميلاً فانه يتعرض لخطر التعميمات المبسطة التي قد يشعر الكثير من الناس بانها لاتنسجم مع الخبرة الانسانية:

ان اولائك الذين يبردون ضرس الكلب، يعنون الموت،
واولائك الذين يتألقون مع الطائر الطنان، يعنون الموت،
واولائك الذين يجلسون وهم يشحذون الرضا، يعنون الموت،
واولائك الذين يعانون من نشوة الحيوانات، يعنون الموت،

انني حين اقرأ هذه الابيات واقرأ جميع المسرحيات التي كتبها اليوت من اولها الى آخرها يصبح مبدأ الشاعر في نكران الحياة والزهد بها وبالالتصاق بالمخلوقات البشرية الاخرى انه يرفض الكثير الى حد ان الشعر، بالرغم، من جماله، قد حشر في قنوات ضيقة جداً من الخبرة الروحية المفعمة بالحيوية. ان هذا الشعر

الضيق الافق والمركز هو شعر جميل جداً ومعبر جداً وله قدرة مطلقة للسيطرة على اللغة:

من الممكن ولادتها العزيزية المظلمة، لكي تصل حالة الشعور
ولكي تجد هكذا حالة التهذيب. من الممكن.
ان تكون حالة الشعور لعائلتك غير السعيدة
وطيرها الذي ارسلته ليطير في اللهيب المطهر.
حقاً ان ذلك ممكن. ومن الممكن ان تتعلم من الآن فصاعداً،
وانت تتحرك في لهيب، الجليد فحتاراً
ان تحل لغز السحر الذي يعاني منه.

ان التعبير الذي يقدمه اليوت بلغة مسيطر عليها وبايقاع لايمكن ان يفصل عن الصورة الشعرية الشفافة التي تضيف قوة له بمثل شعراً عظيماً. وهنا يتبادر الى الذهن سؤال حول مقدار التجربة التي يستطيع الشاعر ان يتخيلها ويعبر عنها في شعر من هذا النوع من الجودة. ان مايجده الانسان في اعتقادي في شعر اليوت هو ان الشاعر يركز خياله في فترات مختلفة على مراحل مختلفة من التجارب، ولكن في كل عمل شعري له تكون نظرية للحياة نظرة جزئية. ففي شعره المبكر كان يرى الحياة وكأنها الجحيم بعينه، اما في شعره المتوسط فان كل شيء (كالزواج والعمل) يتعلق بالحياة يقلص الى المعدل القائم الكئيب لذلك الشيء. ان رفض الحياة يتم بسهولة مطلقة. فالاغراءات التي يتعرض لها (توماس بكيت) في مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية» ليست اغراءات حقيقية والفرسان الذين يغتالون الشهيدهم مجرد شخصيات من مسرحيات (برناردشو). وبالرغم من كل هذا فان مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية» هي تحفة رائعة لانها تفهم على اعتبار انها مشهد رائع من مشاهد التضحية اكثر من كونها مأساة تحتوي على اغراءات تدفع على الاغواء وصراع بين قوى الخير والشر التي تتعادل في تأثيراتها.

اني لااستطيع في هذا المجال ان اتجاوز الاقتراح بان اعمال اليوت تشير الى حالة تركيب تتلاءم خلالها العوالم المتضادة ـ ليس بالطبع بمعنى ان الخير يتلاءم مع الشر وانما بمعنى ان الجسد والروح، وحقيقة الزمن وفقدان الزمن يتم تخيلها بتركيز متساو. غير ان هذا التركيب لم يكن كاملاً على الاطلاق. ان اعظم مؤلفين من مؤلفاته يقترب فيهما من حالة التزاوج بين الجنة والنار هما «الارض الخراب» و«الرباعيات الاربع»، كلا هاتين القصيدتين لهما جوانب عامة وجوانب اجتماعية «فالارض الخراب» تمد جذورها بعمق في الحرب العالمية. ويبدو ان الموضوعية في شعره، تلك الموضوعية التي كان اليوت يتوق اليها تصل الى ذروة الادراك حين يكون الشعر متعلقاً بازمة حقيقية تهدد الحضارة: مثل فترة التحرر من الوهم واليأس في اعقاب خلفية الثورة والانهيار التي اعقبت الحرب العالمية الأولى والغارات الجوية ومشكلة بريطانيا خلال الحرب العالمية الثانية. وفي الوقت نفسه حين كان ينظر نظرة خارجية في شعره الى المجتمع فان شعره كان يعكس من روحه هو. ولهذا كان يرجع ثانية الى الموقع الذي يصبح فيها الفرد حين تتعرض الحضارة للسقوط ويكون مسؤولاً بصورة غريبة امام نفسه، وعليه ان يتذكر انه لايعيش فقط في هذا العالم المتداعي وهذه المدن الممزقة، وانما ايضاً في زمن الخلود في مدينة الله.

اذن من المحتمل ان يكون مركز شعر اليوت هو اكتشاف الحقيقة التي لايمكن ان يكون في عالمنا هذا تركيباً من المدينة الحديثة في عالم صناعي ـ مشدودة بصورة تامة الى حالة الوجود المؤقت وحالة المقامرة بان تدمر في اية لحظة ـ والمدينة الخالدة التي تملك اهدافاً حضارية بعيدة عن حالة الوجود المؤقت. وهكذا فان الفن الصادق بالنسبة لنا يجب ان يكون فناً مجزءاً. وربما كانت قوة مهاجمته للورنس لاتنطلق من كونها مهاجمة المتزمت للمعرفة في الشهوانية، وانما ترجع الى هذه الحقيقة ـ حيث لايوجد تركيب ـ ضد الفكرة الكاذبة التي اوردها لورنس وهي ان العالم المعاصر يمكن ان يتم انقاذه عن طريق العلاقة الجنسية بين الكائنين البشريين.

وهذا يعود بي في النهاية الى مناقشة فكرة اليوت بان تقدم الفنان هو «تضحية شخصية مستمرة، وافناء مستمر للشخصية»، مع ملحقها القائل بان «الهروب من مثل هذه الاشياء» يقتضي على الفرد ان تكون له «شخصية واحاسيس». فعلى مستوى معين ان جل مايعمله هنا هو معارضة التعبير عن النفس الذي يجده الانسان في شعر (روبرت بروك)، والذي يعتمد عليه شعر (اودن)، مع البديهية القائلة بان على الفنان ان يعتمد على اساليب فنية وتقليدية وموضوعية هي اكبر من الفنان نفسه، اي ان يسلم نفسه للماضي. ولكن هنالك ايضاً اشارة الى موضوع آخر: **ان على الفنان ان تجارب مواقف في شخصية تحرف من رؤيته وخياله حتى باتجاه الكراهية وعدم السعادة ان مواقف المشاعر هذه نجدها لدى**

كتاب كانوا يتفقون مع آراء اليوت الكلاسيكية مثل (عزرا باوند) و (وندام لويس) على سبيل المثال. ان مشكلة الموضوعية تصبح الآن اكثر تعقيداً وصعوبة. فوضع برنامج لافناء الشخصية لايبدو كافياً، اذا ان تحقيق نوع من الموضوعية بحيث لايتأثر رأي الكاتب وينحرف بتأثير مشاعر المعاناه والاحباط لديه وما الى غير ذلك يعني ان عليه ان يطور شخصيته خارج حدود اللاشخصية. ومن هنا فان الاحساس الذي يطلق على نفسه «أنا» في شعر اليوت يمكن الانسان من متابعة التطور المنعكس من الشخصيات ـ قناع بروفروك وشخصيات «الانا» الاخرى في الشعر المبكر ـ الى «القضايا المنطلقة من يد الله، الروح البسيطة «انا» التي ترتجي ثانية على نفسها تفتش عن الخلاص في قصائد «أريل» و«اربعاء الرماد» الى الممثل غير الشخصي المتمثل بالحارس في زمن الحرب والغارات الجوية وحارس الكنيسة «انا» في «الرباعيات الاربع»، واخيرا «الانا» في «اوديب في كولونس» الذي يتضمن اشارة الى الوئام بين الروح والجسد والتزاوج بين الجنة والنار في شخص خارج حدود الشخصية واللاشخصية.

في حياة اليوت الخاصة، يستطيع الانسان ان يشعر بالراحة والسعادة انه قد حقق التآلف المنشود في السنوات العشر الأخيرة، حيث كان الوفاق تاما وهذا الانجاز كان يشار له دون ان يذكر بجلاء في شعره. وعلى اية حال فان الانسان يمكن ان يعرف دائما انه لن يكون كذلك، وانه قد لا يقرأ ترنيمة الانتصار في شيخوخته كما فعل «ييتس» ذلك من قبل.

إن اعداءنا بحاجة الى القتل، بحاجةٍ لأن يكونوا اعداءنا!

بول ايلوار

المســرح والبحث عن تقــنية جديــدة

زيغنيو ستريليسكي

ترجمة
د. محمد الصفاء متولي
عن البولونية

المسرح ليس مجرد صالون للحفلات الاجتماعية، إنه معبد العقائد، ونضال فني إجتماعي يعد فيه الممثل داعياً والجمهور مناصراً. بهذا يستعيد المسرح شخصيته التي إفتقدها ويصل الى مراتبه العليا التي من أجلها وجد.

«فاغنر»

في بدايات القرن التاسع عشر نعيش خيالاً فنياً جديداً على مستوى الاهتزازات الاقتصادية والتقنية والاجتماعية، التي مرت بها حضارتنا أما عصرنا المتأزم في نهايات القرن العشرين فيمكن مقارنته بعصر النهضة حيث يتلاشى عالم، وتتولد أشكال جديدة في عالم تلتقي فيه التجارب ووجهات النظر غير العادية، ولذا فإن المجتمع الدولي المشتعل ماهو إلا ملتقى للماضي والحاضر.

إن المسرح باعتباره ظاهرة ثقافية لعالمنا قد خط لنفسه تساؤلات جوهرية سأحاول تحديدها بالقيام بتحليل ظاهرة التقنية المسرحية وتطورها منذ عام 1890 حتى الآن، منذ الأكاديمية مروراً بالرومانتيكية وصولاً الى الأعمال المسرحية الواقعية. ولقد تسببت مشكلة منذ البداية في الالتقاء بقضايا أساس تدور حول المسرح والفنون بوجه عام. وكثيراً ماتردد أن المسرح يعتبر مرآة للانسان فأية مرآة وأي انسان نقصد؟ هل يرضينا تقديم لوحة صادقة صريحة وفية للواقع الذي نعيش فيه أم أن الفن بفضل التقنية عليه أن يخلق عالماً جديداً، يسمح بتعرفنا على واقعنا؟ وهل سيكون هذا الواقع خلاقاً أم أنه سينحصر في نطاق التقليد الفني الأعمى؟. يقال احياناً أيضاً، إن المسرح ينبغي أن يكون معبداً، ولكنْ أيّ معبد تعني؟ وأحياناً يقال إنه ينبغي أن يكون مجرد لهو خفيف نشترك خارجياً فيه ويسمح لنا أن ننسى فيه أثناء أمسية واحدة، أمسية العرض، متاعبنا اليومية التي ندركها، وأحياناً يقال ان المسرح هو قربان حي ينبغي أن نشترك في تقديمه معاً. واذا أردنا الدقة والتحديد فعلينا أن نتساءل ماهو هيكل المسرح ووسائله، وهذه حقيقة لها وجوه كثيرة. يرى بعض الفنانين أن ملك المسرح هو النص. ويرى اخرون في الممثل أهم عنصر في العرض المسرحي. وتنادي جماعة أخرى بأن المسرح هو أعلى مرتبة من مراتب الفن الوحيد الذي تظهر فيه خلاصة فنون عديدة بينما يرى آخرون أن الخلاصة من هذا المعنى - هو أن المسرح يقف بالمرصاد ضد ذاتية الفن المسرحي التي يملكها في وقت لايملكها غيره. ويبقى السؤال الأخير معلقاً حول التقنية ودورها في الفن المسرحي - حيث ظهرت مع بدايات المسرح الفرعوني وتطورت تطوراً هائلاً في القرن العشرين؛ ماهو موقفها من الفن؟ هل كانت عاملاً في تسهيل ايصال هذا الفن الى متلقيه أم كانت حجر عثرة في تطوره والوقوف ضده؟!

كثيرة هي الأسئلة المطروحة ومختلفة تلك الاجابات المطروحة التي تثير الشك في جوهر المسرح ذاته. فلايوجد معيار ذو وجه واحد أبدي لجوهر المسرح، ولكنْ يوجد فن معبر في كل مرحلة عن تطوره وأهدافه وأساليبه، وأيضاً عن طريق وسائل تأثيره في المتفرجين، وخاصة في قرننا الذي تتشابك فيه وتقف النقيض فيه مختلف الايديولوجيات المسرحية. ان تطور الفنون التشكيلية لم يكن تطوراً عرضياً. وليس في الفراغ كان دور روادها ومبدعيها، ويصبح من العبث حذف فقرة من موضعها التي جزئياً تحدد طبيعة تطور الفن المسرحي دون الدخول في استعراض تاريخي عام لتطور هذه الفنون، حتى اذا حافظت مختلف الفنون على ملامحها فإن

الحدود مابين هذه الفنون لاتؤثر فيما بين بعضها البعض بشكل واضح . ان الفنون التشكيلية المسرحية تشترك في تطوير الفنون التشكيلية عامة ، والذوق العام للجماهير بخاصة . فمنذ عصر دخول السينما حتى عصر التلفزيون نجد انعكاسا لهذا التطور من طريق الاقتراب منهما ، أو من طريق ، رد الفعل المتبادل وتأثير كل منهما في الفنون ، مستفيدة في الوقت نفسه من هذه الوسائط . ويرتبط هنا أيضا تطور هذه الفنون ومنها فن المسرح بتطور التقنية عن طريق استخدام الأجهزة والمعدات الحديثة في المسرح - ويكفينا في هذا المقام أن نذكر ما منحته تقنية الكهرباء للمسرح ، أو نقف على النقيض . فلفظ التقنية تدريجيا للوصول الى «الطهارة» الفنية والأصالة ، وقائمة رواد هذا المسرح الفقير الخالي من التقنية تبدأ من كوبوه [1] حتى جورتوفسكي [2]

المعمار والتقنية

ان المعمار المسرحي هو محصلة لعدد من العوامل الاجتماعية والفنية والتكنيكية . واذا كان تقسيم الجماهير الى فئات إنما يصور التقسيم الاجتماعي داخل الدولة ، فكذلك المعمار البنائي - سواء كان طرازا تقليديا أو تقنية تخدم خشبة المسرح واضاءتها - فالمعمار المسرحي والآلات التي تزخر بها خشبة المسرح انما تستجيب بشكل أساس الى طريقة تفسير أعمال الكتاب الدراميين والمخرجين والسينوغراف «مهندس الديكور ومصممي الأزياء» . فصالة المتفرجين وخشبة المسرح بمعداتها وأجهزة إضاءتها تحدد بدرجة معينة صيغة البيئة المسرحية وإطارها وتعليمات ليون شيللر [3] القائلة بأن الديكورات ينبغي تشييدها على أساس النص ، ويمكن أن تضيف جديدا للمسرح . ووفق نموذج المسرح القديم نرى تبعية هذه العناصر لبعضها البعض حيث كانت عروض المسرح الاغريقي تقدم تحت سماء عارية وفي ضوء النهار أمام متفرجين يجلسون على مدرجات خصصت لهم . وكان أضخم هذه المسارح يستوعب حوالي (٤٥) الف متفرج ، أما خشبة المسرح ، والمسماة Proskenion فكانت محددة وضيقة المساحة وطويلة يمثل عليها ثلاثة ممثلين فقط . أما Skene فهي بناء واقع خلف خشبة المسرح يستخدم كحجرة ملابس للممثلين ومابين المسرح وصالة المتفرجين توجد حلقة مستديرة تسمى Orchestra مخصصة للكورس ، وكانت المساحات العريضة للمدرجات وبعد المسافة بين الممثل والمتفرج سبباً في استخدام الممثلين «للقباب الخشبية العالية» التي كانت ترفعهم الى اعلى . والأقنعة كانت تبرز التعبير المسرحي بوضوح وتعكس السمة الأساس للشخصية الممثلة . أما الديكور المتصل بالمعمار المسرحي فقد تمثل في واجهة القصر . هذا من ناحية المعمار . أما من ناحية التقنية المسرحية الالية فقد كانت تتمثل في (Enkylema) وهي نوع من القطع الخشبية الموجودة فوق عجلات يمكن بمعونتها إبراز الآثار المترتبة عن ارتكاب حادث واقع خارج خشبة المسرح وعلى سبيل المثال جثة بطل بعد انتحاره خارج المسرح . ثم تلت ذلك فترة تميزت بواقعيتها حيث كانت توجد في جوانب خشبة المسرح خشبة مسرحية دائرية عمودية على ارضية ثلاثية . أما الخيطان الثلاثة فكانت تعني ثلاثة أنواع من الدراما : مأساة وملهاة ومسرحية ساتيرية . ان أبنية المسارح التي شيدت من المرمر وهي التي احتفظت بكيانها حتى اليوم ، إنما يرجع تاريخها الى القرن الرابع والثالث قبل الميلاد . أما المسارح التي وجدت قبل ذلك فقد كانت خشبية . وفي القرون الوسطى عندما قدم مسرح الأسرار عروضه لم يتطور فن التكنيك المعماري المسرحي . فقد قدمت المسرحيات الدينية تحت السماء عارية أثناء النهار والديكورات التي كانت تحتوي على بيوت صغيرة تسمى بالاكشاك المسرحية قد وضع كل منها بجوار الآخر في وقت واحد وبشكل تصنعي فوق جسر طويل . وانتقل المتفرجون من ديكور الى آخر . بينما ظهر العامة في خلفية هذه الأشكاك . أما الأغنياء فقد أعدت لهم «مقاصير» خاصة . بدا هذا المسرح كما لو كان حزاماً أو شريطاً من اللوحات التي تتوالى الواحدة تلو الأخرى . كما لو كنا نشاهد الكنائس الرومانتيكية بفسيفسائها وزجاجها المعشق . اما مسرح شكسبير فقد كان يقدم عروضه على ساحات الفنادق والخانات والحانات الانجليزية المربعة أو متعددة الجوانب المحاطة بعدة طوابق من الأروقة والدهاليز التي استخدمت خصيصاً للمتفرجين . وأمام بوابة الدخول وضعت براتيكابلات «قطع خشبية مختلفة المقاييس» خصيصاً للمثلين ، مغطاة بسقف مستند على عمودين . حيث يوجد مخرجان من السور الخلفي يؤديان الى خشبة المسرح وفيما بينهما مخبأ مظلل مغطى بستارة كما لو كانت خشبة مسرح خلفية توجد فوقها شرفة مثل عليها حيث تعد خشبة المسرح العليا . ان عدة قطع من اللواحق المسرحية «الاكسسوارات» تكون اما معلقة

أو متروكة تحت السقف وكان هذا المقطع من الديكورات يكفي لتمثيل الممثلين. أما مكان الحدث - وهو في الغالب دائم التغير - فقد كان محددا وفق ماتفصح عنه الشخصية الدرامية. فمثلا «روزاليندا» في مسرحية «كما تحبون» لشكسبير تقول في المسرحية: «إذن نحن الان في غابة أردنسكي»وفي الحال يدرك المتفرج أي مكان تدور فيه الأحداث فوق خشبة المسرح دون استخدام لتكنيك خاص. ويعد زي الممثل في هذا المسرح ثريا للغاية، بل يمثل أهم عنصر سينوغرافي. أما فيما يتعلق بأماكن الجلوس الأمامية فهي للعامة. أما الرواق والشرفة فقد خصصا للطبقة الوسطى والنبلاء. ان هذه المسارح الثلاثة تربط بينها ملامح مشتركة من حيث التكنيك المعماري. فهي تدور تحت السماء وفي مكان مفتوح وهي مسارح جماهيرية لمختلف فئات المجتمع. أما فيما يتعلق بالديكورات فهي ذات أبعاد ثلاثة. وعلى التحديد فإن المسرح الاغريقي والشكسبيري لم يقوما بصنع ديكورات مسرحية بل اقترحا تصميما خاصا موظفاً لخدمة الخشبة المسرحية مستجيبا للتصميم الداخلي للدراما. إن الدراما الاغريقية قد قسمت الى احداث يقوم فيها الممثلون بالتعبير عنها بينما تقوم الجوقة «الكورس» بالتعليق على هذه الاحداث. ان هذا التقسيم في المعمار والديكور انما يتلاءم مع التقسيم المسرحي الى خشبة المسرح والى أوركسترا. ففي المسرح الشكسبيري كان تصميم خشبة المسرح يسمح بالتمثيل بشكل مستمر دون توقف أو استراحات، حيث كانت تنتقل أماكن الأحداث من مقدمة خشبة المسرح الى المخبأ المظلل الذي كانت تقع فيه حجرة النوم الملكية في مسرحية هاملت، ثم تدور الأحداث من جديد في الشرفة حيث يمثل هاملت في الرواق أو جوليت في مسرحية رومبو وجوليت فالأسلوب المريح الذي يتميز به هذا النوع من التصميم في درامات العصر الاليزابيثي إنما هو مسألة طبيعية. حتى أنه يعد في عصرنا الحالي أحد النماذج الهامة لطرق إخراج الأعمال المسرحية الشكسبيرية.

أما فيما يتعلق بمسرح عصر النهضة فتكنيك العروض المسرحية يعود ثانية الى تصميمات المسارح القديمة الاغريقية والرومانية: حيث مدرجات المتفرجين والأوركسترا التي تشغل منتصف دائرة. ثم خشبة مسرح مسطحة وهي بالتحديد مقدمة خشبة المسرح - ثم الديكورات المعمارية التي تتمثل في واجهة القصر بمخارجها الثلاثة. اما بناء المسرح فمغطى بسقف، ثم يحدث مؤخرا تغير جوهري في معمار خشبة المسرح وصالة المتفرجين. فلم تكن الأخيرة كافية للجماهير الغفيرة التي تريد مشاهدة العروض المسرحية، لذلك سمح للطبقة الأرستقراطية والنبلاء بالدخول الى هذه المسارح على رأس المشاهدين، ثم إتسعت خشبة المسرح عمقا أكثر فأكثر، ورسمت الديكورات على كواليس خشبة المسرح بشكل منظوري (وهي المناظر المسرحية المرسومة والمقامة امتدادا على جانبي خشبة التمثيل)، وتعد هذه مرحلة جديدة من التقنية المسرحية. أما فيما يتعلق بالمكننة المسرحية فقد ظهرت الروافع الحاملة للديكورات والأبواب أو الحفر السرية. وتبع ذلك تغيرات في الديكورات المسرحية، وفي استخدام هذه الآلات، وكان ينبغي الاختفاء أمام الجمهور المبجل عن طريق ستارة لاتكشف الحيل المسرحية أمام الجمهور. وبدا واضحا أن ثمة محاولة للاتجاه الى الواقعية في فن التصوير والديكورات المسرحية منذ عصر النهضة حتى القرن التاسع عشر. فمنذ أن شغل الملك الطابق الأرضي كمتفرج، تحددت الخطوط المتطورة للديكور. وفيما بعد شغلت الطبقة الوسطى من الجمهور الطابق الأرضي وحلت محل الملك، ووجدت الديكورات المسرحية في البانوراما الخلفية حيث تكيفت حسب هذه الظروف الجديدة، واعتمدت على الرسوم البيانية المنظورية وفق نقطتين جانبيتين تلتقيان بحيث يتمكن الوجه داخل الاطارالمسرحي أن يظهر من مختلف الجوانب. وقد شمل التغير أيضا صالة المتفرجين. ويمكن تقسيم الجماهير الى فئات فعلى أساسها بنى المعماريون مقصورات وشرفات واروقة بمخارجها الخاصة، وممراتها. فالبورجوازية الأكثر ثراء شغلت المقصورات والشرفات والاروقة، أما الجمهور الاكثر فقراً - فقد شغل البلكون الواقع فوق سقف المسرح كما نرى في مسارح «الفردوس» و «السنونو».

لقد ابتعدت خشبة المسرح بشكل واضح عن صالة المتفرجين وبهذا مثلت حضوراً معمارياً متفرداً وموظفاً توظيفاً فنياً. ولكي يمكن القيام باصلاح طرق الاخراج الخلاق للعمل المسرحي كان ينبغي أن يتزامن مع عملية الاصلاح هذه، اصلاح في المعمار المسرحي ذاته. ففي عام 1876 في المسرح الجديد بمدينة Bayreuth قام فاغنر بتشكيل صالة العرض والمدرجات على شكل «معين ذي أربعة أضلاع مختلفة» وبنى

عدة مقصورات في العمق خصصت لبعض الأمراء «الراعين» لدعوة الفن المسرحي. وقام مؤخرا فوخس [4] في ميونيخ عام 1908 وكوبوه في باريس عام 1913 بالغاء الشرفة والمقصورة لتجلس الجماهير جميعها متساوية كما كانت في الماضي حيث توحدت وأعطت للمسرح سمته الديمقراطية والمساواة.

أما في خشبة المسرح فإن الديكورات التركيبة المرسومة قد حلت محل البانوراما الموهمة. ومابين صالة العرض الاصلاحية وخشبة المسرح الاصلاحية يتم لقاء يعد علاقة بارزة في التقنية المعمارية، وبالتحديد في ازالة مقدمة خشبة المسرح. فلم يعد المسرح مجرد صالون لاحتفالات الصحبة والرفقة، ولكنه معبد العقائد والصراع الفني الاجتماعي، يعد فيه الممثل داعيا والجمهور مناصرا، ويستعيد المسرح مكانته العالية التي فقدها في القرن التاسع عشر. فلم يعد الممثل مجرد بهلوان مضحك ولكنه أصبح فنانا ومعلما، ولم يعد مهندس الديكور مجرد مقلد أعمى للطبيعة ولكنه فنان تشكيلي مبدع للطبيعة.

وخلال هذا المفهوم نشأ تكنيك المعمار الخاص ببنية صالة العرض وكل مايتعلق بالأدوات والتجهيزات المتصلة بخشبة المسرح كما نرى في مسرح « KünstLer Theatre » في ميونيخ الذي بناه المهندس المعماري ماكس ليتمان في عام 1908 طبقا لتصميمات فوخس. إن خشبة مسرح فوخس كانت مسطحة مخصصة للتمثيل البارز الذي يشبه التماثيل المنحوته، ولذا كان على الديكورات أن تكون أيضا منحوتة، وليست مجرد بناء في الساحات لشغلها. واصبحت محصلة ذلك كله هو أن الرؤية كانت ممتازة مما ساعد على خلق تواصل وثيق بين الممثل والجمهور، وبهذا نعود للمرة الثانية الى قضية التواصل بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين بفضل التقنية المعمارية الجديدة. استحدثت مخازن الديكورات في جوانب خشبة المسرح، وكان كل مخزن ضيقاً وطويلاً، فالديكورات التي غالبا ما كانت مسطحة، كانت تعلق فوق قضيب حديدي في سقف خشبة المسرح يربطها هذا القضيب الحديدي بالمخزن حيث تتحرك الديكورات بخفة وسرعة الى الموقع المطلوب فوق خشبة المسرح التي انقسمت بدورها الى أجزاء ثلاثة: مقدمة خشبة المسرح التي اصبحت مابين الأبراج الجانبية المتحركة، ولذلك كان يمكن بالتالي تكبير طول مقدمة خشبة المسرح أو تقصيرها، ثم خشبة المسرح الأساس التي وضعت فوقها الديكورات البارزة ثم الجزء الخلفي لخشبة المسرح الذي تحدد وجوده في «سيكلوراما» مصورة خط الأفق على شكل نصف دائرة - وهذا الجزء كان موضوعاً أسفل خشبة المسرح التي تتجه الى «الحفر السحرية» لتمر عليها قطعة قماش مرسوم عليها الأفق.

وفي عام 1919 ووفقا لمطالب رينهارت [5] قام المهندس المعماري Poelzig بتحويل سيرك برلين الى مسرح Grosses Schauspiel Haus على نموذج الكهوف الكلسية حيث وضعت في وسط صالة المتفرجين منتصف مقدمة خشبة المسرح، مما سمح بالتالي بعرض المسرحية بين الجمهور.

ولعبت التقنية المسرحية دورا بالغ الاهمية حيث ساعدت في تحريك خشبة المسرح بمعونة خشبة المسرح الدوار الذي يصل متوسط دائرته الى 18 مترا وكذلك «الابواب والحفر السحرية» التي سمحت برفع مستوى أرضية خشبة المسرح الى أعلى أو هبوطها الى اسفل في عربات كانت محملة بديكورات وتعود الى مكانها بعد إنتهاء استخدامها وكذلك ستارة الأفق الصدفية التي كانت تخلق ايهاما كاملا بالمساحة، خاصة عندما كانت تتساقط عليها السحب المضاءة بجهاز عرض خاص. وللمرة الأولى تظهر خشبة المسرح الدائرية - التي تعد من أهم مقتنيات التقنية المسرحية والتقدم التكنيكي الفني - في مسرح دار الأوبرا عام 1898 « Karl Lauten Schlager » بميونيخ. أما «رينهارت» فقد أدخلها في كل مسرح كان يعمل فيه. وفي عام 1919 نفسه قدم «كوبوه» تصحيحا ثابتا لخشبة مسرح Vieux-Colombier وكانت الظروف التي صاحبت هذا المسرح متواضعة، ولكن الفكرة كانت شيقة وخلاقة. فمستوى مقدمة خشبة المسرح المنخفض الذي كانت تساعده في ذلك حفرتان سحريتان قد وصلت بينها وبين خشبة المسرح ثلاث درجات، أما في العمق فوجدت براتيكابلات وسلالم ومداخل بنيت داخل سور حقيقي، ثم بعد ذلك ظهرت ستارة الأفق. لقد منحت خشبة المسرح هذه الممثل امكانات حركية غنية، فكان يكفي اضافة عناصر ديكورية عديدة ليمكن تحويل الموجود الى مقصورة قصر أو صالة ملكية أو الى شارع أو الى حديقة أو حجرة نوم. لم يكن (كوبوه) يسعى الى ايهام الواقع بل كان يسعى الى العثور على الحقيقة المسرحية: فالحائط لم يكن مجرد حائط حجري، أما البراتيكابلات «المستويات الخشبية» فقد بنيت من الخشب والستائر من النسيج

دون الوصول الى ايهام مفصل يترجم الواقع . وتذكرنا تصميمات كوبـو في مسرحه بخشبة مسرح شكسبير حيث لم تكن التقنية المعمارية بحثا عن الآلية المعمارية كهدف وإنما التقنية الآلية هي بحث عن التبسيط من أجل الوصول الى الحقيقة الفنية غير المقلدة أو الزائفة . ومن هنا تصبح وظيفة التقنية سبيلا وليست هدفا بعينها .

أما A.G Perret في معرض فنون الديكور بباريس عام 1925 فقد أنشأ الاثنان مسرحا بطريقة أخرى خصص فيها بناء هذا المسرح لتقديم الاعدادت المسرحية عن الروايات الأدبية . ويمكن أن يكون التصميم مفيدا لعدد من خشبات المسرح الدرامية لكثرة تغيرات الديكورات . فقد اقترح الاثنان خشبة مسرح ذات أبعاد ثلاثة عدا خشبة المسرح الوسطية وخشبتين مسرحيتين في الجوانب بزاوية 45 درجة مئوية . وكذلك كانت مقدمة خشبة المسرح واسعة . ان هذا المفهوم المعماري لخشبة المسرح يسمح بتقديم الأحداث دون توقف . ومع الأسف فان هذا المسرح لم يعثر على مخرج يقوم بالاشراف على بنائه لاحيائه حتى انتهى نهاية طبيعية وتحول الى مسرح تقليدي نمطي .

وعلى الاسس نفسها بنيت بوارشو في فترة مابين الحربين مسارح مثل Sawana.Malickiej حيث قدم على المسرح الأخير اعداد مسرحي لرواية مدام بوفاري لفلوبير . ان هذا النموذج من خشبة المسرح ذات الأبعاد الثلاثة . لاتعد مسألة حديثة بل نلتقي بها كثيرا في مسرح مشابه هو «مسرح التعزية» في « Oberammergau » عام 1900 . ومن أبسط أشكال المعمار المسرحي للمسرح الجماهيري هو سيرك « Firmin » وهو صورة طبق الأصل منقولة عن سيرك d'Hiver الذي بني عام 1919 فخشبة المسرح الدائرية للسيرك وحوالي ربع المدرجات استخدمت كخشبة مسرح - كما كان في المسرح الاغريقي في حالتي الأوركسترا وخشبة المسرح - أما ثلاثة أرباع المدرجات فقد شغلتها الجماهير . ويعد هذا المفهوم أكثر المفاهيم بساطة وأقل في التكاليف من حيث التنفيذ ويمكن وفقا لهذا تشكيل معمار يتفق مع البحث عن معمار خاص بالمسرح الجماهيري كما كان في اليونان حيث بني المسرح منذ البداية من المرمر . وفي عام 1929 بنى «روتشيلد» بباريس مسرح بيجال . ونموذج هذا المسرح يمكن العثور على تصميم أولي له في «تصميمات» أندريه أنطوان صاحب الاتجاه الطبيعي في المسرح حيث ظهرت تصميماته في مجلة Je Sais Tout عام 1923 ، والمقصود هنا بهذا المسرح هو مفهوم «المسرح على عجلات» وهو مسرح من قطع الخشب الموضوعة فوق عجلات أفقيا ورأسيا . وهذا دليل جديد على أن الطبيعيين كانوا سببا أساسا في اعادة تفهم التقنية المسرحية . فخشبة مسرح «بيجال» كبيرة للغاية وهو بناء شاهق بداخله مصاعد عليها خشبات مسرحية يصل عددها الى ستة ، وتتحرك في ارتفاع الجسر المسرحي في مستويين رأسيين أمامي وخلفي ، ومن أسفل وأعلى خشبة المسرح . أما مخازن الديكورات فتوجد على سطح الأرض وهناك تعد الديكورات وتجهز فوق خشبات المسرح فتوجد على مصاعد ثم بعد ذلك بمعونة «الأزرار الكهربائية» ترسل الديكورات المركبة الى مكانها من الفتحة المسرحية المعدة لذلك . وبعد الانتهاء من تمثيل الفصل المسرحي يرتفع المصعد الى اعلى بينما ينزل مصعد آخر بالديكور المستخدم وأغلب الديكورات مركبة في العمق ويمكن وضعها على مصعدين أمامي وخلفي في وقت واحد . ويمكن كذلك رفع خشبة المسرح الخلفية الى اعلى وخلق براتيكابل طبيعي . وهكذا نجد أن تغيرات المناظر المسرحية تتم بمساعدة الآلية المسرحية السريعة ، ومع ذلك فإن مسرح «بيجال» يعد مسرحا قليل الاستخدام وباهظ التكاليف ، ولذلك فهو مغلق في معظم الأحوال . ان تحريك المكائن والآلات يستلزم فريقا من المتخصصين وبسبب تحريك هذه المصاعد في تعرض عدد من البشر الى الموت .

توجد المسارح الآلية المعقدة والمركبة بكثرة في ألمانيا والاتحاد السوفيتي وأمريكا ففي هذه الدول تلعب التقنية دورا ملحوظا في مختلف الميادين . أما الأسباب التي ساعدت على انتشار الآلية في المسرح فهي أسباب متنوعة .

أولا : ان التقنية المسرحية تسهل الحصول على الايهام بالواقع باعتبارها قوة غير مرئية تسرع بالقيام بالتجهيزات والتغيرات الكبرى للديكورات الطبيعية المعقدة أو في العروض المسرحية الضخمة .

ثانيا : إن التقنية المسرحية في منجزاتها واستخداماتها تؤكد ايجاد المسرح الآلي الذي تصبح فيه التقنية بطل العرض المسرحي مما يلي طريقة تفسيره وإيقاع حركته الداخلية كما يرمز الى ايقاع العصر وسرعة معدله .

أما الاتجاه الاول ـ الاتجاه الطبيعي ـ فيمثل ريرتوار برنامج العروض المسرحية» لرينهارت، ومسرح بيجال المنبثقين عن روح مسرح أنطوان وكذلك يمثل المسارح الروسية في سنوات الأربعين وكذلك عدد من المسارح الأمريكية. أما الاتجاه الثاني فيتصل اتصالاً وثيقاً بمسرح[7] مايرهولد البيو / تكنيكي والمسرح الشامل لبسكاتور[8] وكذلك Bel Geddes في كل ماتبقى من تصميمات عروضه على الورق. وتبدو الميول الواقعية واضحة في السعي الى تغطية الآلة فوق خشبة مسرح العلبة وتقوم هذه الميول بالتنظيم الدقيق للأجهزة الآلية المسهلة للتغير السريع لأماكن الأحداث. أما هذه الميول التجديدية فإنها على العكس تسعى الى إدخال الآلات في وسط صالة العرض بشكل ظاهر أمام أعين الجماهير، وللقيام بتوليف الحركة فوق خشبة المسرح مع الحركة الداخلية للجمهور وإدخال الممثل وسط هذه الحركة.
إن الاشارة الأولى لهذه الميول التجديدية تجدها في عام 1916 عند أبولينير في Les Mamelles de Tiresias «صدور ترزياس»، وهي مسرحية قدمت في عام 1918 حيث يكتب عن المسرح.

انه مسرح دائري حول خشبتين مسرحيتين واحدة في الوسط، والأخرى كما لوكانت صدراً تعتنق الجماهير، وتسمح بابداء التقدم والتفوق الكبير لفننا المعاصر الرابط بين الأنشوطه ـ كما في الحياة ـ وبين الأصوات والايماءات والألوان والصرخات والضجيج وبين الموسيقى والرقص والأكروبات وبين الشعر والرسم بالجوقة والأحداث وعدد من الديكورات.

ونرى بوضوح أن أبولينير دون الاستعانة بسحب سحرية، يقوم بتصميم مسرح داخل خشبة مسرح توجد في داخلها الجماهير وهي الخشبة نفسها التي يمثل عليها الممثلون معاً. ان رسالة هذا المسرح تقوم بأداء دور هام في الربط بين الكلمة الممثلة والجمهور المشاهد.

ويعد المسرح الشامل للمعماري Walter Gropius (1926 ـ 1928) وفقاً لمفهوم بيسكاتور ـ واحداً من أهم هذه الانواع من التصميمات. وكان لصالة المتفرجين شكل مجسم، وخشبة مسرح مسطحة ذات أبعاد ثلاثة تغطيها ستارة أفق صدفية مزوده بعربة تقوم بتغيير الديكورات. أما مقدمة خشبة المسرح فهي عبارة عن أسطوانة مماسة لخشبة المسرح وموضوعة فوق خشبة مسرح اكبر من المسرح الدوار، تحتوي كذلك على الجزء الخاص الذي يضم الجماهير، أما هذه الدائرة الكبرى فيجلس فوقها الجمهور ليتسبب دورانها في نقل الممثلين الذين يمثلون فوق مقدمة خشبة المسرح الى وسط الجمهور. أما الجمهور بكامله فهو محاط بشاشات عرض يمكن أن تعرض عليها أفلام من الخلف أو من غرفة متواجدة في سور صالة المتفرجين. وبهذه الطريقة توجد الجماهير كما لو كانوا داخل قلب الأحداث الدرامية. ويمكن التمثيل أيضاً فوق الحلبة التي تصفق من حولها الجماهير وخاصة فوق خشبة المسرح التي تتطلب حركة أكبر. ان المسرح الشامل يُعطي امكانيات ضخمة للتفسير بشتى الوسائل والأساليب عن المضمون الفكري الذي يريد ايصاله الى الجمهور الذي يتأثر وينفعل أكثر فأكثر من طريق استخدام هذه التقنية الفنية التي تقرب الممثل من الجمهور بعد توحد خشبة المسرح بالجمهور في اطار جديد. ولم ينفذ مشروع بناء هذا المسرح حيث ضاعت التصميمات الأولية أثناء تدمير كولونيا في الحرب العالمية الثانية.

ولم يحقق مايرهولد مسرحه المنتظر بالرغم من أنه قد بدأ في تشييده وفق الخطط والتصميمات المعمارية للمهندسين المعماريين الروسيين S. Wachtangow G. Barchin بموسكو عام 1923 بميدان ماياكوفسكي. وبعد سنوات تالية لم يعترف بتصميمات مايرهولد وتوقف العمل في بناء هذا المسرح. لقد كان المفهوم المعماري محصلة لتجارب الاخراج المستمرة التي قام بها مايرهولد الذي كان يسعى بشكل واضح الى ايقاف المسرح الايهامي وخشبة مسرح العلبة بالتخلص من الرامبا الأمامية «الاضاءة الأمامية الأرضية» ومن الستائر، ومن الاطار المسرحي، بهدف اظهار الآلة المسرحية وتغير الديكورات وأجهزة الاضاءة أمام أعين الجماهير لالغاء فكرة الايهام المسرحي وتخليص الجماهير من أحساسهم بأن مايرونه هو شريحة من الواقع وإنما هو فن يقدم الواقع. ان المسرح الجديد لمايرهولد قد تكون من صالة واحدة لها تصميم مجسم للقطع الناقص تحتوي على خشبتي مسرح دوارتين توجدان في الوسط واحدة أصغر من الأخرى وتحيطان بسلالم تقود الى مدرجات المتفرجين. ان هذا الوصل مابين خشبة المسرح وصالة المتفرجين قد وجد له صدى أيضاً خارج مبنى المسرح الذي بدت تصميماته باعتبارها كتلة متوجة كبرج مبنى من الأبنية.

وفي الثلاثينات نجد تصميماً لبناء مسرح للمهندس

Chankow يستوعب أربعة الأف متفرج . وكذلك مسرح Gropius الذي يمكن اعتباره امتداداً لمسارح سابقيه بيسكاتور ومايرهولد . وفي عام 1928 شرع المهندس الألماني Kab بتخطيط وتصميم مسرح يمكن أن يحتوي على (2500) مقعد ، مشتملاً على مسرح الحلبة الدوارة باعتبارها خشبة مسرح متحركة تنقل الديكورات والممثلين من خلفية المسرح الى مقدمة المسرح أما في بولندا فقد قام السينوغرافان البولنديان Syrkus, Pronaszko ببناء مسرح مشابه في وارشو عام 1928 .

ان تغير الاتجاه السياسي للثقافة كما حدث فيما بعد في الاتحاد السوفيتي قد انعكس بالتالي على المعمار المسرحي ، حيث نشأ عدد من المسارح التي تقوم بخدمة أية فكرة أو شكل فني خاص بحيث تضع المتفرج في انبهار آلي يخطف الأبصار ، فظهرت تصميمات لمسارح تذكرنا مناظرها الداخلية بكل شيء خارج اطار المبنى المسرحي كالمعابد الاغريقية والرومانية (مسارح Taganrog . Socz) مثل ضريح Minsk ومبنى السكك الحديد في Asznaband ، ومدخل المعرض الدولي والتجمة الموجودة في مسرح الجيش الأحمر بموسكو . ان هذه المسارح ـ وهي تملك تقنية زاخرة ، كانت في حاجة الى المؤثرات الفنية التي تساعد على خلق الايهام ولم تضف جديداً الى تطور المعمار والاخراج المسرحي المعاصر .

أما المسارح في أمريكا تحت مفهوم التقنية ـ فتقف على مستوى عالي الكفاءة فهي مجهزة بالمسارح الدوارة بأجهزتها ومعداتها الكاملة عدا «الابواب والحفر السحرية» واجهزة الاضاءة الفائقة وخاصة في المسارح الاستعراضية . ولكن السمة الغالبة على هذه المسارح هو نقصها للاصالة في المفهوم المعماري الذي يبدع الدراما بواسطة الحلول الخلاقة للعملية المسرحية في أمريكا . ومن هذه التصميمات المسرح الغنائي الشيق الذي قام بتصميمه Norman Bel Geddes ولكنه مثل بيسكاتور ومايرهولد لم يحقق ماشرع فيه على الورق . فمسرح Geddes يعتمد معمارياً على منطقتين متلاشيتين :

منطقة أعلى تحدد خط الأفق لخشبة المسرح ومنطقة أسفل ولكنها أطول ـ وهي مدرجات المتفرجين . ويعني هذا أن مسرحه يشتمل على صالة واحدة للمتفرجين والممثلين . وثمة مشروع آخر لهذا المخرج المفسر يقدم تصوره لما يطلق عليه خشبة مسرح الحلقة التي تشتمل على كواليس تقع في وسط صالة المتفرجين . ومن إكثر التصميمات والتكوينات السينوغرافية لـ Geddes أهمية ، هي مسرحية الكوميديا الالهية التي قام بالتفكير فيها داخل إطار هذا النوع من المسارح التي تسعى الى خلق نوع من المسارح الخالدة .

إن اصلاح المسرح في القرن العشرين قد لمس أيضاً بعصاه السحرية في حده الأدنى المفهوم المعماري للمسرح ، ولكن فيما بعد ـ أي بعد سيطرة الديكورات ذات الأبعاد الثلاثة على خشبة مسرح العلبة . وتظهر بعد الحرب العالمية محاولات تربط مابين الممثل والديكور معاً في مقدمة خشبة المسرح ، وتربط مابين المتفرجين . وهو شيء تسبب بدوره في ظهور مفاهيم جديدة للبناء المسرحي بكامله . فقد نشأت تصميمات بنائية مختلفة ، ولكن لم يتحقق أيٌ منها ، ان الأفكار الجديدة حتى أكثرها إقناعاً فيما يخص الجانب الاجتماعي وكذلك التقنية المسرحية والمفاهيم الفنية . لم تكن جماهير المسرح مستعدة منذ البداية لتقبلها . وبعد الحرب العالمية الثانية وصلت مشكلة المعمار المسرحي الحديث الى مرحلة من النضوج أصبح بالامكان تنفيذها بعد ان عرقلت الحرب الشروع فيها . وعندئذ يظهر سعيٌ عام للاتجاه نحو التحديث في مختلف الميادين : الرسم والموسيقى والأدب والمسرح والمعمار والتقنية . ومع اننا نلاحظ في البداية هروب المسرح من التقنية ، ربما بسبب التقييدات التي أملتها مرحلة اعادة بناء المدن بعد دمار الحرب ـ الا أننا بعد عام 1950 رأينا تصميمات مسرحية جديدة تشتمل على تقنية ثرية وعلى فكرة التخلص من العلبة المسرحية والاطر والستائر . ووجدنا أن هذه الفكرة تكتسب مناصرين لها رويداً رويداً . فالتصميمات التي يقوم بها المعماريون تسير في مسارين :

1 ـ نحو تحديث مسارح العلبة 2 ـ انشاء مسارح تقوم على استغلال المساحة .

ان تحديث مسارح العلبة الكلاسيكية لاتعتمد على الوصول الى تقنية جديدة في البناء المعماري والآلي فقط ولكن أيضا في الوصول الى جماليات جديدة للأشكال والألوان والى اطار جديد لأطار المسرح الخارجي وفي الشرفة ومصابيح الاضاءة والفوتيلات وفي الشكل الجديد للمبنى المسرحي بكامله استلهاما

من لوحات Miro [11] وليس من لوحات Rubens [12] على سبيل المثال . ونرى في هذا المجال منجزات رائعة لهذا التحديث وبالتحديد في هامبورغ وكولونيا وشتوتجارت التي تملك مسارح أعيد بناؤها . وبالرغم من المفهوم التقليدي الذي يقوم عليه تصميم هذه المسارح حيث تعتمد على طراز القصر الايطالي، الا انه ما اقيم فيها من تحديث خطابها خطوات هامه في مجال المعمار المسرحي الحديث . فهي مسارح تحتوي على خشبة مسرح واحدة وصالتين للمتفرجين أو صالة متفرجين ذات مساحات متغيرة تشتمل على عدد من الأماكن . والمثال الأول يمكن أن نجده في مسرح ميونيخ الذي صممه المعماري Van der Rohe وعدد آخر من المسارح المبنية في مختلف انحاء العالم . وتريتا التجربة انه من الامور الايجابية الفنية والاقتصادية لهذا التحديث هي وصل مسرح العرض المسرحي بالمسرح الصغير . والآثار المترتبة على ذلك هي وجود بناء كهذا يشتمل على مسرحين تربطهما خشبات مسرح متنوعة مما يسمح باستخدام آلات مسرح تشغل مساحة المسرح ، وبذا يمكن الا فادة منه في تخفيض نوبات العمال الفنيين . ووفق خشبات المسرح هذه يمكن تقديم عرضين مسرحيين مختلفين ، بل ويمكن رفع الحاجز الذي يفصل بين خلفية المسرح من خشبتي المسرح والتمثيل الموجودتين في جبهتين مختلفتين . وعلى هذا النمط فإن المعماري Gerhard Weber صالة وخشبة مسرح - دون استخدام الاطار المسرحي الذي يفصل الصالة عن الخشبة - يمكنهما أن تقدما اقتراحات مختلفة للعروض المسرحية كما تسعيان لحضور الجمهور في قلب الأحداث مع الممثل أو تمنحانه امكانية وجوده بين الجمهور أو تسهلان عليه الحصول على ظروف جديدة للتمثيل منها احترام الجمهور ومراعاته . ففي مسرح Malo ترتبط الجماهير أوثق الارتباط بالمسرح وفنونه وعروضه التي يمكن أن يزداحجم اهميتها الى الحد الأقصى أو الأكبر بالاستعانة بالبارافانات «اي السواتر» التي تستخدم في المسرح وتعد مادة طيعة له لكن يمكن خلق تكوينات جديدة تسمح بشغل الصالة بحوالي 400 شخصي أو تكوين آخر يسع 600 شخصي أو ثالث يشمل على 1100 مقعد . فمن المفهوم أن كل مسرحية تتطلب ظروفاً وعوامل تختلف عن الأخرى حيث لايكفي تغيير نسب خشبة المسرح فيما بينها ، ولكن من الضروري تغيير نسب صالة العرض أيضاً .

وبهذا نرى أن من المسموح به الآن تحقيق الفكرة التي كانت تعد فكرة ثورية منذ عشرين عاماً أو خمسة وعشرين عاماً مضت .

أما الخطوة التالية على طريق التقنية فهي وجود مسارح كسرت بشكل حاسم أشكال مسارح العلبة الايطالية وملحقاتها . لقد كانت هذه المهمة سهلة التحقيق في مسرح شكسبير بكندا حيث قام المهندسان المعماريان Rourthwaite , Fairfield بربط جذور مفهوم مسرحهم بالمسرح الاليزابيثي . ان خشبة المسرح بطوابقها المبنية فوق خشبة المسرح تنصهر هنا عميقاً داخل وجدان المتفرجين وتحيط بهم خشبة المسرح من نواح ثلاث ، ولذلك فإن أبعد متفرج جالس في صالة المتفرجين التي يصل عدد روادها الى (2500) متفرج يبعد مكانه عن خشبة المسرح حوالي 21 متراً . ولتقريب الصورة بالمقارنة فان المسرح البولندي بوارشو الذي يستوعب حوالي (980) مقعداً تصل مسافة أقصى متفرج جالس بعيداً عن خشبة المسرح حوالي 27 مترا فقط ! وبهذا يمكن الوصول الى استنتاج وهو أن المسرح بخشبة مسرحه الواقعة في الوسط يمكن المتفرجين من الاقتراب اكثر فأكثر من الممثل ، وهكذا فإن هذا المسرح الذي يحتوي على عدد اكبر من المقاعد يملك حيزاً صغيراً . ويلعب هذا المؤثر دوراً في تخفيض سعر التذاكر ، مما سيؤثر بدوره في وجود عدد أكبر من المتفرجين .

ومن المفهوم أنه في البرنامج اليومي للتلفزيون لايمكن مشاهدة العروض المسرحية من خلال الوسيط السينمائي : فالجماهير تريد أن تكون لها علاقة حية متبادلة بينها وبين الممثل الذي تريد أن تشاهده ، أنه ذلك الكائن الحر ذو الأبعاد الثلاثة الذي ترغب في المعايشة المشتركة معه ، وعلى هذا فان الدراما المعاصرة - بهذا المفهوم - تحمل في داخلها المقومات نفسها والعوامل التي رافقت نشأة الدراما الاغريقية . أضف الى أن المسرح بهذا المفهوم يملك حلين أساسين :

1 - إما أن توجد خشبة المسرح بين المتفرجين .

2 - أو يجلس الجمهور وسط المسرح حيث خشبة المسرح تحيط به كما نرى ذلك على سبيل المثال ، في مسرح العلبة .

أما الحالة الأولى فان الممثل يمثل بشكل ثابت ونراه من مختلف الزوايا ، حيث يمثل بكامل جسده ، دون ديكورات حيث يمكن أن تكون مجرد أثاث بسيط أو مستويات خشبية متنوعة «براتيكابلات» يمثل عليها عدا المناظر المعلقة في سقف خشبة

المسـرح . أمـا في الحالة الثانية فإن الحركة الدائرية هي الأساس الذي يتطلب بدوره حركة خاصة من الممثل لجمهور يلتف حول الممثل وورا[4] فهو أمام خلفية ديكورات مرئية من الأمام قبل كل شيء .

لقد حاول بعض المهتمين من رجال المسـرح ـ وعلى سبيل المثال ـ المهندس المعماري Von Laber ربط كلا المفهومين ـ خشبة المسرح الوسطية والدائرية ـ لبعطي امكـانات هائلة للمخـرج الخـلاق الـذي يسمح بالتمثيل في أي مكان من أمكنة المسرح ، بل يسمح بالتحرر في تنظيم صالة المتفرجين . ولكن هذا بعد باهظ التكاليف .

وبلا ريب توجد اليوم تصميمات لمناطق خشبات المسرح غير قابلة للتنفيـذ فهي غيـر واقعيـة ، فمثـلاً مسـرح Ardreas Veinger الـذي صممـه ماهـو الا دائرة ، ومن مساحة الدائرة توجـد خشبة المسـرح التي تقدم عليهـا عروض مسرحية يشترك

في تقـديمهـا لاعبـو الأكروبات والممثلون مشكلين معاً تكوينات تجريدية بحتة .

أمـا Rudolf HanigsFeld فقـد وصلت تصميمـاتـه الى حد التطـرف في المعمـار الموجود في تصميمات هذه المسارح حيث صمم مسرحاً بدون جمهور .

ان ما كان خيـالاً يداعـب مخيـلات الفنـانين المســرحيين كيبـكـاتـور ومـابـرهـولـد و Pronaszki ، Gal. Sykus Wyspiumski ، Gropius وغيـرهم أصبـح واقعـاً فبعـد مرور أربعـة قرون من الـزمـان تحـرر الممثل من التمثيل فوق خشبات بلاط القصر ومن المسارح البورجوازية ليخرج من قمقم مسارح العلبة المعلقة .

وفي تصـوري أن هذه الأفكـار قد لاقت نجـاحـاً وتشجيعـاً في الطـراز المعمـاري الجديد . ففي المعرض العالمي ببروكسل عام 1958 لم يلق الخـط العمـودي والأفقي لخشبة المسـرح صدى أو تأييـداً من قبـل رواد المعرض وبخاصة ذلك التصميم الذي جعل خشبـة المسـرح على شكل مكعب . وقد ظهرت هذه التصميمات الجديدة في جناح Le Corbusier بالمعرض الدولي . وقد ظهر هذا النموذج للمعماري الرائد في هذا التيار الجديد في فترة مبكرة في المســرح الذي قام بتصميم Joern Utzon في سدني والقائم على الكتلة البنـائيـة ، ولكن الحلول الحـديثـة للشكـل الخارجي للكتلة لم يستجب تخطيطيـاً مع التقسيم المعمـاري الـداخلي التقليـدي المكـون من خشبـة مسـرح وصـالـة عرض . ان شكل المنطقة استلزم مسرحا يتطلب نمطاً تقليديا . وبلاشك فان أصلح الأشكـال المعمـارية المؤثرة قد فرضتها خشبة المسـرح الموجودة داخل صالة المتفرجين .

لقـد اهتم رجـال المسـرح اهتمـامـاً بالغاً بقضية تقنية المعمار المسـرحي بشكـل كبير والبرهان على ذلك هو المؤثرات المحلية والـدوليـة العـديـدة التي يشترك فيهـا كتـاب الـدراما والممثلون والمخـرجـون والسينـوغـرافيـون «مصممـو الـديكـور والأزيـاء» والمعماريون . وفي عام 1948 عقد مؤتمر في باريس نظمه مركز الدراسات الفلسفية والتقنية في المسرح ، وتخصص هذا المؤتمر حول قضيـة «عـلاقـة ميـدان المسـرح بالـدراما المعاصرة ، دراما المستقبل» ومن ضمن مانوقشت فيه القضايا الآتية :

- أهمية المأساة المسرحية وآثارها المترتبة في المعمار المسرحي .
- المكعبـات والمنـاطق وهي تشمـل خشبـات مسـارح العلبـة التقليدية وكذلك خشبات المسرح الموجودة داخل صالة المتفرجين .
- مفاهيم وتصميمات لمسارح ينوى بناؤها .

ويمكن تلخيص النتـائـج التطبيقيـة التي تمخض عنهـا هذا المؤتمر في النقاط الآتية :

- إن الـريـرتـوار المسرحي المتصل بالكهرباء أي الاضاءة يستلزم وجـود صالـة متفـرجين وخشبـة مسـرح لمختلف أشكال التفاسير الاخراجية ، مما يتطلب صالة للمتفرجين وخشبة مسرح ينبغي أن تكونا جاهزتين للتغيرات التي يمكن أن تطرأ عليهما .
- إن التقنية الآلية المتزايدة وبخاصة أحدث الأجهزة والأدوات في المسـرح تتلف الفن المسـرحي ، فكـاتب الـدراما ليس في حاجة ضرورية لهـا ، بينما تقوم بتبديل المخرج الخلاق المفسر للعمل المسرحي الى مخرج يسير في طريق متعرج غير قويم .
- المسـرح في حاجـة الى جمهـور غفيـر وقليل في الوقت نفسه . وكبـر حجمـه ـ أي حجم قاعـة المتفرجين والمبنى ككل ـ لاينبغي أن يزيـد عدد مقـاعـده على (1200) مقعـد ، فهـذا هو الحـد الأقصى المنـاسب لعـدد المتفـرجين في المســرح ، أما الصالات الصغيرة فلا ينبغي أن تكون مخصصة للصفوة من الجماهير ولكن عليهـا أن تتميـز بخصـوصيتها وأسريتها . ولا ينبغي للمسرحين أن

يستجيبا لحاجات فئة اجتماعية خاصة. ولكن لمسرحية ما، تحتاج الى تفسير اخراجي من نوع خاص. فعلى سبيل المثال تتطلب ظروف كتابة مسرحية ما تعرض في مسرح صغير وليس فوق خشبة مسرح كبيرة أو العكس.

- ينبغي أن تقوم المسارح في المدن الصغيرة بخدمة الجماهير وأن تتغير في الوقت المناسب لتصبح قاعات سينمائية أيضا أوقاعات موسيقية ومحاضرات عوضا عن التكاليف الباهظة لبناء هذه المسارح.

- من الضروري أن تكون صالة المتفرجين مسرحا مفتوحا على شكل مدرجات حتى لايقضى على التوحد والتضامن بين الجماهير.

- على الممثل أن يملك قدرة كافية تسهل له خلق علاقة متبادلة مع الجمهور بعد التخلص من مقدمة خشبة المسرح والسلالم المؤدية الى صالة المتفرجين.

- ينبغي أن تعتمد خشبات مسرح الهواة على مسارح الاستعراض والعروض الشعبية «كالكوميديا دي لارتا» وليس على مسارح العلبة البورجوازية.

وثمة ميل آخر إتسم به المؤتمر الدولي للعمار المسرحي والتقنية الذي عقد في باريس عام 1950 حيث تحددت في هذا المؤتمر وبشكل أكثر دقة ماهية البحث عن تقنية جديدة. وثبت بعد الحروب أن البناء المعماري المسرحي أصبح أكثر تواضعاً بسبب التدمير ونقص المواد الغذائية. وتنتهي هذه المرحلة حين يطالب فيها المبدعون المسرحيون والمتفرجون بانشاء قاعات للعرض المسرحي أكثر فخامة و بهاء وبخاصة عندما تجهز خشبات المسرح بالآلات والمكائن والأجهزة المسرحية. ان المسارح الكبرى ينبغي أن تحتوي على أكثر من (1500) مقعد - أما صالة المتفرجين الصغرى فلا يمكن أن تصبح مؤسسة تعويضية مناسبة لتكاليف البناء الباهظة. فخشبة المسرح ينبغي أن تكون كبيرة، وعلى وجه التحديد عريضة أكثر منها عميقة، تحتوي على خشبة مسرح دوار أو على «أبواب وحفر سحرية» فوق خشبة المسرح. أما مقدمة المسرح فمن الضروري أن تستعيد أهميتها التي كانت تتمتع بها في المسرح الاغريقي ومسرح عصر النهضة والمسرح الشيكسبيري؛ حيث كانت مقدمة المسرح المكان الرئيس لأداء الممثلين. ولكي يمكن تسهيل هذه المهمة، ينبغي أن تشتمل مقدمة المسرح أيضاً على خشبة مسرح دوار آلية أو «أبواب وحفر سحرية» وإضاءة جيدة، حيث يريد الممثل أن يكون قريباً من الجمهور ومن الضروري تسهيل خلق هذه العلاقة المتبادلة، وتقوم وسائل التقنية في هذا المقام بتحقيق هذه الوظيفة.

وعلى المسارح الكبرى أن تدمج مع المسارح الصغرى لتتكون من الاثنين مسارح شاملة تتفق وعروض المواسم المسرحية المحددة والاعتبارات المالية. أو ينبغي بديلا عن هذا كله خلق خشبتي مسرح متجاورتين ذاتي أحجام مختلفة وصالة متفرجين متغيرة كما نجد في مس Malmo ان العلاقة القريبة للجمهور بالممثل الحي - أي بالممثل الواقف فوق خشبة المسرح وليس السينمائي أو الاذاعي، يخلق مناخا أجتماعيا عائليا ينشأ من المشاركة بين الاثنين وهو الورقة الرابحة للمسرح من تنافسه مع السينما والتلفزيون.

الاضاءة:

ولأن جهاز الاضاءة يعد جزءا لايتجزأ من معدات المسرح، مثل آلية المعمار المسرحي. تلعب الاضاءة دورا هاما لدرجة ان تاريخ المسرح برمته يمكن أن يكتب ليس من زاويته الدرامية أو التشكيلية أو المعمارية ولكن من زاوية الاضاءة. فعلى سبيل المثال يؤكد أحد الفنانين على أن الديكور الحقيقي للمسرحية إنما هو ديكور الاضاءة ومنجزاتها، وليس رسما تشكيليا أو كتلة لأن هذه فنون مستعارة سواء كان فن الرسم أو النحت أو المعمار. فلنحلل اذن هذه الظاهرة: تأثير الاضاءة المسرحية في السينوغرافيا - أي في كل مايتعلق بالاطار الشكلي للعمل المسرحي. ان المسرح الاغريقي ومسرح العصور الوسطى والمسرح الشكسبيري كانت تضاء جميعا بالشمس واضاءة الديكورات ذات أبعاد ثلاثة. ان اضاءة الشمس القوية كانت تتطلب وجود كتل، حيث كان السقف يغطي المسرح من الخارج. أما داخل بناء المسرح المنتشر خلال هذا الضوء حيث اختفت الكتل، ولهذا ظهرت البارافانات السواتر - فوق خشبة المسرح الواحد تلو الآخر، وكل منها مضاء بواسطة شموع موجودة في خلفية كل ساتر لانارته. وعلى هذه السواتر - كما في اللوحات المرسومة - تتوجد بيوت مرسومة أو أشجار تنار خصيصاً فتظهر ظلالها. ولكن كيف كان يضاء الممثل الذي يمثل وسط خشبة المسرح؟ لم تكن ثمة وسيلة أخرى غير اضاءته من الامام، ومن أسفل ومن أعلى. ولهذا السبب نشأت الرامبا أو الاضاءة الأرضية الأمامية التي فصلت خشبة المسرح عن صالة المتفرجين لسنوات

طوال أو حتى عدة قرون ومن أعلى كانت الشمعدانات تنزل دون الأخذ بنظر الاعتبار هل ان الديكورات توحي بوجود غرفة أو غابة أو كهف . ففي ديكــورات المهنــدس Berard لــذي صمم ديكــورات مسرحيــة «مدرسـة الـزوجـات» لموليـير كان موضـع الشمعـدانـات في السـاحـة أمام المنزل وقد استخدمت بشكل جيد ومـوح وفي عام ١٦٦٠ قام موليـير نفسه بأنارة خشبة المسرح وصالة المتفرجين بحوالي ١٢ شمعداناً يتكون كل منها من عشر شموع . أمـا الـرامبـا فقـد كانت تتكـون من ٤٨ شمعة . وكان هذا مسرحاً صغيراً . أمـا المسـارح الأوبـراليـة والبـاليـه فقـد كانت تملك عدة عشرات من هذه الشموع . ويكلف هذا الكثير ـ حيث كان المسرح مضاءً بلاتـوقف أما عدد المتفرجين في هذه المسارح المغلقة فقد قلّ بدرجـة واضحـة بالمقارنة بالمتفرجين في المسارح المفتوحة . ربما لأن المسرح أصبـح مســرحـاً للصفـوة! أضيئت خشبة المسرح فيما بعد بالمصـابيـح الـزيتيـة الأحادية والخماسية . ولم يسـاعد بدرجة كبيرة في خلق إضاءة موحية ثم حدث تغير هام في نهايات القرن الثامن عشر عنـدمـا اكتشف الغـاز ووصـل سريعـا الى المسـارح . أي في عام ١٩٣٠ . وكان لهذا أثره البالغ في تقنية الاضاءة المسرحية حيث كان الغـاز له تأثيره في تكـوينـات الـديكـورات البـانـوراميـة أي شبه البـلاستيكيـة . وفي المـؤثـرات المختلفـة للايهـام المســرحي ومنهـا Dioramy أي «الصـور التي ينظـر اليهـا من خلال ثقـوب في جدار حجرة مظلمة» وفي نهايات القرن التاسع عشر قامت المسـارح بشكـل متتـابـع بادخـال الـتركيبات والتجهيزات الخاصة بالاضاءة الكهـربـائيـة . وفي هذا الـوقت بالتحـديـد تمت حركـة الاصـلاح الكبـرى للفنـون المسـرحيـة . والعودة الى الديكورات ذات الأبعاد الثـلاثـة . وحتى هذا الوقت كانت الاضاءة تستهدف تحقيق الايهام المســرحي بالـواقـع . ولذلك كانت الاضاءة تحمل الأهداف نفسها التي كان يسعى اليها فن التصوير في عصر النهضة . الذي كان يعني في ذلـك الـوقت باستخـدام المنظـور وعمق اللوحـة المتجهة رويدا رويدا الى الواقعية والى الايهام بالواقع . وفي نهايات القرن التاسع عشر نرى عودة فن التصوير الى التركيب أكثر والى تأكيد المقومات الشكلية والبعد عن الايهام . ونجد في المسرح صدى لذلك في إطار مايسمى بحركة الاصلاح التي شملت الحركة المسرحية أنذاك . ان هاتـين الحـركتـين الاصـلاحيتين قد ربط فيما بينهما أسلوب التفكير المنطقي الفني حيث اللوحة مجرد مسطح . ولذا كان الاهتمام شديدا باظهـار هذا السطح . وتعد خشبة المسرح في المسرح هي المساحة والممثـل هو الكتلة . وهـذا سعى المسرح الى أيجاد حلول لمساحة المعروضة بواسطة الكتل المتشكلة فوق خشبة المسرح .

والحـركـة الاصـلاحيـة لفنـون خشبة المسرح التشكيلية للفنان والمخرج التشكيلي «آبيا»[١٤] كان لها أثرها البالغ في تقنية الاضاءة . يعـد آبيـا أول من أبـدع ديكـوراً ضوئيـاً أي ديكـورات مكونة من الاضاءة مستخدماً أجهزة الاضاءة النقطية أي المركزة على نقطة أو بقعة محددة كما استخدم الاضاءة الملونة . لقد انبثقت مكتشفاته من استخدامه الدقيق للاضاءة لأهداف تتعلق بمجال الحركة المسرحية وتفسـيرهـا بشكل مبدع خلاق . وبهذا منح العرض المسرحي مزاياه الخـاصـة الجـديدة . لم يستخدم الاضاءة بهدف الحصول على تأثير شكـلي يجلب النظـر ولم يتجـه أيضـاً نحـو الايهام المسرحي . مع أن الكهـربـاء يملك امكـانات اكثر بكثير من الغاز لخلق هذا الايهام . لقـد حدد للاضـاءة الجديدة معالمها ودورها التركيبي التوليفي الذي يوحد الممثل ويدمجه بالديكور المسرحي . ان الاصلاح الذي تم في تقنيـة الاضـاءة قد أثـر في البـدايـة «بالأوبرا» . ويرى Zbigniew Raszewski[١٥] أنه يمـكن من خلال مفهـوم آبيـا للاضــاءة خلق هارمـونيـة مابين روح موسيقى فاغنر وتجسيدها المسرحي وتصنيفها وتـوحيـدهـا فقـط بالاستعـانـة بالاضـاءة وثرائها وظلالها وتغيرات كثافتها . حيث يمكن تفسير أمواج موسيقى فاغنر الصافية وترجمتها الى لغة مسرحية . ان المغنيات ترتفع أصواتهن في «الريف الذهبي» فوق العـربـات امـا الديكورات الملونة التي تصور النهر فتعتبر أمراً عبثيـاً . وان اعطـاء الايهام بعمق نهر «الراين» يمكن الحصول عليه بطريقة أسهل . وربما اكثر قيمة . بواسطة الهارمونية التي تتفق والجو العـام المسيطـر المنبثق من الموسيقى ذاتها . في حالة ماذا تركنا خشبة المســرح الفـارغـة والكبـيرة «في غبش الاصباح» بالـوانـه البـاهتة لرسـومـات الشخصيـات ومعالمها غير الواضحة . ان زيجفريد[١٦] لاينبغي له التلصص من بين الأشجـار الملونة المضحكة . ولكن من بين ظلال الفـــروع ومن بين وجـــوه أولئـك الـذين تتسـاقـط على وجوههم أشعة الشمس الهاربة من وقت لآخر .

ومـع ذلـك فان آبيـا لم يـوقـف استخـدامـه للقـواعـد القـديمة لسينوغرافيا الرسم حسب . وانما حل محلها الديكورات «الضوئية» الجـديـدة . ومـع ذلك فقد أدرك أن الوظيفة التعبيرية للاضاءة هي اكثر أهمية من مجرد توظيف الاضـاءة كعـامـل مصـاحب للعرض المســرحي أو محاولتــه القيـام بالتـناقض في استخـدامـه للألـوان وتكثيفهـا . ولقـد أثبت آبيـا أنـه يمكن الـوصـول في المسـرح الى

طوال أو حتى عدة قرون ومن أعلى كانت الشمعدانات تنزل دون الأخذ بنظر الاعتبار هل ان الديكورات توحي بوجود غرفة أو غابة أو كهف. ففي ديكورات المهندس Berard الذي صمم ديكورات مسرحية «مدرسة الزوجات» لموليير كان موضع الشمعدانات في الساحة أمام المنزل وقد استخدمت بشكل جيد ومموح وفي عام ١٦٦٠ قام موليير نفسه بأنارة خشبة المسرح وصالة المتفرجين بحوالي ١٢ شمعدانا يتكون كل منها من عشر شموع. أما الراما فقد كانت تتكون من ٤٨ شمعة. وكان هذا مسرحا صغيرا. أما المسارح الأوبرالية والباليه فقد كانت تملك عدة عشرات من هذه الشموع. ويكلف هذا الكثير - حيث كان المسرح مضاء بلا توقف أما عدد المتفرجين في هذه المسارح المغلقة فقد قل بدرجة واضحة بالمقارنة بالمتفرجين في المسارح المفتوحة. ربما لأن المسرح أصبح مسرحا للصفوة! أضيئت خشبة المسرح فيها بعد بالمصابيح الزيتية الأحادية والخماسية. ولم يساعد بدرجة كبيرة في خلق إضاءة موحية ثم حدث تغير هام في نهايات القرن الثامن عشر عندما اكتشف الغاز ووصل سريعا الى المسارح. أي في عام ١٩٣٠. وكان لهذا أثره البالغ في تقنية الاضاءة المسرحية حيث كان الغاز له تأثيره في تكوينات الديكورات البانورامية أي شبه البلاستيكية. وفي المؤثرات المختلفة للايهام المسرحي ومنها Diorama أي «الصور التي ينظر اليها من خلال ثقوب في جدار حجرة مظلمة» وفي نهايات القرن التاسع عشر قامت المسارح بشكل متتابع بادخال التركيبات والتجهيزات الخاصة بالاضاءة الكهربائية. وفي هذا الوقت بالتحديد تمت حركة الاصلاح الكبرى للفنون المسرحية. والعودة الى الديكورات ذات الأبعاد الثلاثة. وحتى هذا الوقت كانت الاضاءة تستهدف تحقيق الايهام المسرحي بالواقع. ولذلك كانت الاضاءة تحمل الأهداف نفسها التي كان يسعى اليها فن التصوير في عصر النهضة. الذي كان يعنى في ذلك الوقت باستخدام المنظور وعمق اللوحة المتجهة رويدا رويدا الى الواقعية والى الايهام بالواقع. وفي نهايات القرن التاسع عشر نرى عودة فن التصوير الى التركيب أكثر والى تأكيد المقومات الشكلية والبعد عن الايهام. ونجد في المسرح صدى لذلك في إطار مايسمى بحركة الاصلاح التي شملت الحركة المسرحية أنذاك. ان هاتين الحركتين الاصلاحيتين قد ربط فيها بينهما أسلوب التفكير المنطقي الفني حيث اللوحة مجرد مسطح. ولذا كان الاهتمام شديدا باظهار هذا السطح. وتعد خشبة المسرح في المسرح هي المساحة والممثل هو الكتلة. ولهذا سعى المسرح الى أيجاد حلول لمساحة المعروضة بواسطة الكتل المتشكلة فوق خشبة المسرح.

والحركة الاصلاحية لفنون خشبة المسرح التشكيلية للفنان والمخرج التشكيلي «أبيا»[١٤] كان لها أثرها البالغ في تقنية الاضاءة. يعد أبيا أول من أبدع ديكورا ضوئيا أي ديكورات مكونة من الاضاءة مستخدما أجهزة الاضاءة النقطية أي المركزة على نقطة أو بقعة محددة كما استخدم الاضاءة الملونة. لقد انبثقت مكتشفاته من استخدامه الدقيق للاضاءة لأهداف تتعلق بمجال الحركة المسرحية وتفسيرها بشكل مبدع خلاق. وبهذا منح العرض المسرحي مزاياه الخاصة الجديدة. لم يستخدم الاضاءة بهدف الحصول على تأثير شكلي يجلب النظر ولم يتجه أيضا نحو الايهام المسرحي، مع أن الكهرباء يملك امكانات اكثر بكثير من الغاز لخلق هذا الايهام. لقد حدد للاضاءة الجديدة معالمها ودورها التركيبي التوليفي الذي يوحد الممثل ويدمجه بالديكور المسرحي. ان الاصلاح الذي تم في تقنية الاضاءة قد أثر في البداية «بالأوبرا». ويرى Zbigniew Raszewski انه[١٥] يمكن من خلال مفهوم أبيا للاضاءة خلق هارمونية مابين روح موسيقى فاغنر وتجسيدها المسرحي وتصنيفها وتوحيدها فقط بالاستعانة بالاضاءة وثرائها وظلالها وتغيرات كثافتها. حيث يمكن تفسير أمواج موسيقى فاغنر الصافية وترجمتها الى لغة مسرحية. ان المغنيات ترتفع أصواتهن في «الريف الذهبي» فوق العربات اما الديكورات الملونة التي تصور النهر فتعتبر أمرا عبثيا. وان اعطاء الايهام بعمق نهر «الراين» يمكن الحصول عليه بطريقة أسهل، وربما اكثر قيمة، بواسطة الهارمونية التي تتفق والجو العام المسيطر المنبثق من الموسيقى ذاتها. في حالة ماإذا تركنا خشبة المسرح الفارغة والكبيرة «في غبش الاصباح» بالوانه الباهتة لرسومات الشخصيات ومعالمها غير الواضحة. ان زيجفريد[١٦] لاينبغي له التلصص من بين الأشجار الملونة المضحكة، ولكن من بين ظلال الفروع ومن بين وجوه أولئك الذين تتساقط على وجوههم أشعة الشمس الهاربة من وقت لأخر».

ومع ذلك فان أبيا لم يتوقف استخدامه للقواعد القديمة لسينوغرافيا الرسم حسب، وانما احل محلها الديكورات «الضوئية» الجديدة. ومع ذلك فقد أدرك أن الوظيفة التعبيرية للاضاءة هي اكثر أهمية من مجرد توظيف الاضاءة كعامل مصاحب للعرض المسرحي أو محاولته القيام بالتناقض في استخدامه للألوان وتكثيفها. ولقد أثبت أبيا أنه يمكن الوصول في المسرح الى

من القلق الناشيء عن الديكور وتكويناته وليس نابعاً من الاضاءة. حيث يستخدم أميشات الدعاية التي تضاء وتطفأ أنيا كما يستخدم العناوين والأسماء المضاءة بأنوار النيون المتذبذبة. وهو قبل كل شيء مغرم بالصور الفيلمية المتحركة التي تستكمل أحداث السيناريو المسرحي المعروض. ففي مسرحه الذي اشترك في التحضير له Gropius كانا ينويان أن يحيطا المتفرج بإثنتي عشرة شاشة ضخمة للعرض السينمائي. وكانا يريدان للاضاءة أن تدمر علبة المسرح التقليدية وتفجرها كي يحيطا المتفرجين بالأحداث ولكن لم يصلا الى تحقيق هدفهما المنشود. لماذا؟ من المؤكد يقيناً ان ذلك كان بسبب الميول اليسارية لبيسكاتور التي وقفت حجر عثرة لسنوات ضد الدكتاتورية الفاشية المقتربة رويدا رويدا. ومن المؤكد أيضاً أن المتفرج لم يرد الاشتراك في الأحداث المسرحية الدائرة فوق خشبة المسرح. بل فضل أن ينظر الى مايدور على خشبة المسرح، منفصلا عن الأشخاص الذين يتحركون أمام الرامبات، الأضاءة الأمامية الأرضية. وأمام الأطار الخارجي لخشبة المسرح وفي صالة المتفرجين المعتمة. حيث يجلس مرتاحا فوق مقعده، مجرد مراقب لما يدور حوله وليس مشاركا فعليا.

فهل نبع الدور الخلاق الجديد للاضاءة في الاخراج التفسيري للأعمال المسرحية التعبيرية بشكل استثنائي من طبيعة النص الدرامي؟ هل يمكن أن يكون تطور تقنية الكهرباء - الذي بدأ بداياته المتميزة في ألمانيا - قد دفع المخرج المسرحي الخلاق «المبدع» بواسطة تقنية الاضاءة الى التعبير عن رؤاه؟ هل كان للظروف والامكانيات المالية الدور الأهم في هذا؟ لقد كان للتيار الكهربائي ان يخلق بواسطة الاضاءة الشجر أو أية مادة من مواد الديكور. ولذا فإن خلق تكوين الديكورات بواسطة استخدام الاضاءة أو مايطلق عليه «الديكور الضوئي» لم يشغل مكانا كبيرا فوق خشبة المسرح. ولم يكن من الضروري ايجاد مخازن الديكورات. أما المسارح التعبيرية فكانت تتصف بدورها الطليعي وكذلك بمشاكلها المالية. وقد أدت هذه الأسباب جميعها الى وجود هذا الشكل من المسرح التعبيري.

وكما هي الحال في دولة كأمريكا المتقدمة فيها الصناعة تقدماً عالياً. فان الاضاءة تلعب دوراً أساساً في السينوغرافيا بل دورا مسيطراً. وذلك لأنه اذا أردنا أن نخلق ديكوراً ضوئياً أو مناظر مسرحية ضوئية. فمن الضروري أن نملك تقنية ضوئية عالية الكفاءة تمتص الضوء من أجهزة متميزة بحساسيتها المرهفة ودقة توجيهها وبكفاءتها وتنوعها ورخص ثمنها في ان واحد. انه لأمر متميز ان ترهص التصميمات السينوغرافية التي يقوم بها السينوغراف الأمريكيون عن سلسلة جديدة متتالية من استخدام تقنية الاضاءة في المسرح بواسطة التصميمات السينوغرافية الأضائية.

فعلى سبيل المثال يقوم Bel Geddes في مسرحيتين من اخراجه «الكوميديا الالهية» لدانتي، و«جان دراك» لبرنارد شو بتصميم ديكور معماري من البراتيكابلات يمثل فوقها الممثلون ومجاميع غفيرة من البشر، وبعد ذلك يقوم بتصميم الاضاءة التي تختلف وفقاً للمساحات المسرحية، حيث يقوم بعد ذلك بعمل تكوينات مناسبة لحركة المجاميع، مظهراً الملامح الهامة للبشر، أو واضعاً اياها تحت أشعة الاضاءة مظهراً قسماً من البشر ومخفياً قسماً أخر في الظلال، وبهذا يتمكن من خلق الجو العام لخشبة المسرح، راسماً بواسطة ألوان الاضاءة الأزياء والكتل ومركزاً على البطل بواسطة أشعة الاضاءة المكثفة والموجهة عليه بشكل رئيس بواسطة جهاز الضوء الرأسي والساقط عليه من على بعد عدة عشرات من الأمتار من خلال ساحة سوداء. انه باختصار يقوم بخلق اضاءة جديدة. وبلاشك فإن هذا المخرج الأمريكي قد تأثر بماكس رينهارت المخرج والفنان الألماني الذي قام في عام 1924 في أمريكا بإخراج مسرحية Das Mirakel أما «أدموند روبرت جونز» فهو أيضاً تلميذ كريج ومنه استعار عشقه للاضاءة، كما نرى في طريقة اخراجه لمسرحية ماكبث. ويمكن في هذا المقام أن نذكر Lee Simonson الذي اعتمد في مناظره المسرحية التي صممها - اعتماداً كبيراً على عامل الاضاءة. ونجد الاهتمام نفسه عند معظم السينوغرافيين الأمريكيين فيما يخص الكتل والاضاءة، حيث يسمحون للمثل والكومبارس أن يمثلوا داخل الديكور وليس أمام الديكور - الموجودة خلفهم في المسرح التقليدي - ووفق التغير السريع للمشاهد المسرحية الذي يتم بمعونة الاضاءة دون تغير في البناء ذي الابعاد الثلاثة، بل ان هؤلاء السينوغرافيين يسعون في اعمالهم أن يخلقوا ديكوراتهم الكاملة بمعونة الشرائح الملونة، دون الاستعانة بأية أشكال تشكيلية «بلاستيكية». ومع ذلك فان هذا يذكرنا بديكورات الكواليس أي الديكورات التي يمكن أن تنفذ بواسطة الكواليس، والاختلاف الوحيد فقط هو أن

الكواليس كانت مرسومة أما الشرائح الملونة فهي مضاءة بواسطة جهاز العرض.

إن ميل السينوغرافيا والاخراج المسرحي الحديث الى استخدام الاضاءة ليس مجرد «تقليعة» مرحلية فحتى اليوم غالبا ما نقابل في أمريكا وألمانيا هذه التقنية الجديدة بينما في فرنسا لايحب فنانوها هذا النوع من مؤثرات الاضاءة وأجهزة العرض، وربما تكون المدرسة الكبرى للرسم الفرنسي قد دفعت بالسينوغرافيا الفرنسية الى تنفيذ الديكورات المرسومة والابداع فيها، ولم يكن مايرهولد كذلك عاشقا لمؤثرات الاضاءة وخلق جو خاص من طريقها حيث تحلق عنده أجهزة الاضاءة في صالة المتفرجين وفوق خشبة المسرح بشكل ظاهر، مبديا هيكل العرض المسرحي في لون زاه ناصع، ومظهرا طريقة أداء الممثلين وحركة المجاميع. أما غبش الاصباح الملون وتغيرات الاضاءة فقد عبرت عنها بشكل واضح الرومانسية والرسوم التعبيرية المريضة، بالرغم من أن ذلك لم يكن هو المقصود بل على العكس فقد كان الهدف من ذلك هو التفتح نحو الخارج والقيام بخلع مختلف أشكال الوهم وإبداء - كما هو في ظاهرة الدعاية - القضايا الانسانية والاجتماعية والسياسية.

ويمكن لنا أن نقسم الديكورات الضوئية وفقاً لظاهرة التقنية الى نوعين رئيسين:

- ديكور مبدع يتكون بواسطة الاضاءة والشرائح الملونة المعروضة، دون أية عناصر ذات أبعاد ثلاثة.
- ديكور يصل العناصر التشكيلية بعضها بالبعض، وهي في معظم الأحوال براتيكابلات تتواصل في نسيج عضوي بمؤثرات الاضاءة.

هوامش

1 - JACQUES COPEAU (1879 - 1949)

مخرج فرنسي، وممثل ومنظر مسرحي، مصلح في الفن المسرحي الفرنسي. مبدع مسرح

VIEU - COLOMBIER

2 - JERZY GROTOWSKI (ولد في عام 1933)

مخرج مسرحي بولندي، صاحب تجارب مسرحية رائدة وبخاصة فيما يتعلق بأداء الممثل.

3 - LEON SCHILLER (1887 - 1954)

مخرج مسرحي وناقد ومنظر للمسرح البولندي.

4 - GEORG FUCHS (1868 - 1949)

كاتب مسرحي ألماني، ومخرج ومنظر للنظرية المسرحية الألمانية.

5 - MAX REINHARDT (1873 - 1943)

ممثل ومخرج ألماني.

6 - ANDREE ANTOINE (1858 - 1943)

ممثل ومخرج فرنسي. واحد من مبدعي حركة التفسير الجديدة لعملية الاخراج الحديث، وصاحب مذهب الاتجاه الطبيعي في المسرح الفرنسي.

7 - WSIEWOLOD MEYERHOLD (1874 - 1940)

مخرج وممثل مسرحي روسي.

8 - ERWIN PISCATOR (1893 - 1966)

مخرج ألماني، وخالق المسرح العمالي السياسي.

9 - ANDZEJ - PRONASZKO (1888 - 1961)

سينوغراف بولندي، رسام وواحدٌ من مبدعي التيار «الشكلي» في فن الرسم والسينوغرافيا البولندية المعاصرة.

10 - SZYMON SYRKUS (1893 - 1964)

مهندس معماري بولندي، قام بتصميم العديد من التصميمات المعمارية مثل المسرح التجريبي بوارشو.

11 - JOAN MIRO (ولد في عام 1893)

نحات ورسام إسباني.

12 - PETER RUBENS (1577 - 1640)

رسام فلمانكي. واحد من أشهر مبدعي عصر الباروك.

13 - STANISLAW WYSPIANSKI (1869 - 1907)

كاتب مسرحي بولندي وشاعر ورسام ومصلح للمسرح البولندي.

14 - ADOLPHE APIA (1862 - 1928)

سينوغراف سويسري ومنظر للمسرح. مؤلف العديد من التصميمات السينوغرافية التي عبرت عن نظريته ورؤيته الجديدة للمسرح.

15 - ZBIGNIEW RASZEWSKI (ولد في عام 1925)

مؤرخ مسرحي بولندي. وناقد مسرحي. يعد من أئمة الموثقين للعروض والتجارب المسرحية الرائدة في المسرح البولندي.

مِن أدَبِ الشعوبِ

مدن لامرئية	ايتالو كالفينو	ترجمة : ياسين طه حافظ
قصائد امريكية معاصرة		ترجمة: د. علي شلش
قصائد قطلونية		ترجمة: عبد اللطيف عبدالحليم
مسرحية الرداء الاخضر	الفريد ده موسيه و اميل اوجييه	ترجمة: د. اكرم فاضل

الثعبان الذهبي: الكاتب الشيلي سيرو الكريا ترجمة : منير عبد الله

مـــدن لا مـَـرئـيَــة

ترجمة :
ياسين طه حافظ

I talo Calvino
ايتالو كالفينو

مقدمة

١

لا يصـدق قبـلاي خان بكـل شيء يقـولـه ماركـو وهـو يصف له مدناً زارها في تطوافه لكن امـبراطـور التتـار استمر على الاصغاء لابن «البندقية» الفتي بانتباه وتطلع اكبر مما ابداهما لأي رسول آخر جاءه او مكتشف وصله .

في حيـوات الأبـاطـرة ، يلي الـزهـو بالمـدى الشـاسع للأقاليم التي اقتحمناها . ويلي الهياج والانتعاش اللذين تمنحها لهم معرفتهم وفهمهم ، حس بالفراغ ياتينا في المساء مع رائحة الفيلة بعد المطر ورماد شجر الرمل يبرد في المواقد ، ودوار يجعل الانهار والجبال ترتجف على منحنيات نصف الـدائـرة الأسمر للارض امام ابصارنا تتدحرج الجبال الواحد بعد الآخر. اخبرنا الرسل بالـدمـار الـذي أصاب طوابير الاعداء من هزيمة الى هزيمة . اهلكوا قوات الملوك المجهولين الـذين اغـاروا على مواقـع جنـدنـا ، فدفعـوا مقـابل ذلك ، اتاوات سنوية من المعادن الثمنية والجلود المـدبـوغـة وتـروس السـلاحف . انها لحظـة أس تلك التى اكتشفنـا فيهـا ان هذه الامـبراطـوريـة ، التى كنا نظنها مجمع كل العجائب خراب لا شكل له ولا حدود . . . والنصر على الاعداء جعلنا ورثة بطالتهم الطويلة لقد تبين لقبلاي خان الأمر خلال الجدران والابراج المشققة . اشكال الزخرفة البارعة ، وحدها التى سلمت فلم يأكلها النمل الابيض .

مدن وذاكرة

١

حين تغـادرُ مكـانـك وتسيرُ ثلاثة أيام نحو الشرق . تصلُ ديوميرا . مدينةٌ بستين قبةٍ من فضّة وتماثيلَ من برونز لجميع الآلهة . شوارعُ مرصوفةٌ بالرصاص ، ومسرح من الكريستال وديكٌ ذهبيٌ يصيحُ على البرج كلَّ صباح .

كلُّ هذه الأشيـاءِ الجميلةِ ستكـون مألـوفـةً للزائـر الـذي ربـما شاهدها في مدن اخرى . ولكن الميزة الخـاصـة بالنسبـة لمن يصلُ هذا المكان ، في مسـاءٍ من ايلول ، إذ تقصرُ النهارات وتُضاء المصابيح متعدّدة الألـوانِ في أبـواب المطاعم ونداءِ امرأة : «اوو . . ه!» في المدخل ، انه سيشعر بالحسد لاولئك الذين يعتقدون بانهم عاشوا من قبلُ مساءً مماثلاً لهذا المساء ، ويظنون انهم كانوا في ذلك الوقت سعداء .

مدن وذاكرة

٢

حين يسافر إنسان زمناً طويلاً عبر مناطق موحشة، يشعر بالرغبة في مدينة. في النهاية يصل الى اسيدورا، مدينة لبناياتها سلالم حلزونية تنتهي بقواقع حلزونية حيث تصنع مراصدُ كاملة وكمّامات، حيث الغريب يتردد دائماً بين امرأتين تقابلان امرأة ثالثة.

حيث معاركُ الديكة تكبر لتحول منازعات دموية بين الأفضلين. كان يفكر بكل هذه الأشياء حينما رغب بمدينة اسيدورا. هي مدينةُ هذه الأحلام، مع اختلافٍ واحدٍ: ان المدينة التي حلم بها كانت تضمُّهُ وهو رجل شاب، وقد وصل الى اسيدورا في شيخوخته.

في الميدان، هنالك جدارٌ يجلس عنده الرجال كبارُ السن، يرقبون الشباب يمرون؛ جلس في صفّ معهم. الرغباتُ الآن ذكريات.

مدن ورغبة

١

هنالك طريقتان لوصف مدينة دوروثيا: يمكنك القول ان ابراج الالمنيوم الاربعة الطالعة من بين جدرانها، تحمل سبعة أبواب مع جسور متحركة تعمل بنوابض تمتد فوق الخندق الذي يزوّد بالماء اربع قنوات خضر تجتاز المدينة، تقسمها الى تسعة أقسام، كل واحدٍ بثلثمائة دار وسبعمائة مدخنة.

ويرد في الذهن، ان البنات البالغات في كل قسم يتزوجن شبابَ الأقسام الاخرى ووالدوهم يتبادلون البضائع. فتحمل كل عائلةٍ مما تدّخره من البرغموت وبيوض الخفش، اسطرلابات واحجار كريمة ـ يمكن إذن ان تبدأ من الحقائق التالية حتى تعرف كل شيء تريده عن المدينة في الماضي والحاضر والمستقبل.

اولاً، ستقول لي مثلما قال قائد الجمل الذي حملني الى هناك:

وصلت هنا في اول شبابي، في صباحٍ ما، كثير من الناس كانوا يسرعون، وتشهد مباشرةً ثلاثة جنود على منصة يعزفون بابواقهم، وكل العجلات تدور حول تلك المنصه، وتخفق اعلامٌ ملوّنةٌ في الريح.

قبل هذا، كنت عرفت الصحراء وحدها، وطرقَ القوافل.

في السنين التي أعقبت، استدارت عيناي لتتأملا آماد الصحراء ودروب القوافل، لكني الآن، أعرف ان هذا الممرَّ هو الوحيد الذي فُتِحَ لي من الممرات الكثيرة التي لاحت أمامي ذلك الصباح في دوروثيا.

مدن وذاكرة
٢

سدى يا قبلاي كبير القلب، سأحاول وصفَ زائيرا، مدينة الحصون العالية. يمكن أن اخبرك كم خطوةٍ تصعدُ إذ تعلو الشوارعُ مثل سُلّم، وبالدرجة التي تنحني فيها الاركادياً، وايُّ نوعٍ من ألواحِ الزنْكِ تغطيّ السطوح. لكني اعلم: إن قلتُ لك هذا فكأني لم أقلْ لك شيئاً.

المدينةُ لاتتكوّنُ من هذا، ولكن من من العلاقاتِ بين مسافات فراغها و أحداث ماضيها: ارتفاعُ عمودِ النور والبعدُ من الأرض تتأرجح فوقها قدما المغتصب المشنوق، الخطُّ الممتدُّ من عمود النور الى الدرابزون المقابل، الى حبال الزينة والاعلام التي تجمّل طريق الملكة، بين ارتفاع حبل الزينة ذاك، وقفزة الزاني الذي تسلق فوقه في الفجر، بين انحدار ماء القناة وتقدم القطة خلاله بينما ذلك المغامر ينزلق في النافذة؛ بين دائرة اللهب والزورق المسلح الذي ظهر فجأة من وراء اللسان الترابي في البحر

مدن ورغبة
٢

في نهاية ثلاثة ايام من مسيركِ جنوباً، تأتي إلى أناستاسيا، مدينة بقنوات، واحدة المركز، تروبها وطياراتٌ ورقيّةٌ في سمائها. ينبغي الآن إدراجُ الأشياء المفيدُ شراؤها هنا: يَشبُ، عقيقٌ يماني، حجر أخضر، منوّعاتٌ من العقيق الابيض، لحمُ طائر التدرّج الذهبيّ يُطبَخُ هنا على نار خشبِ الكرز الموسميّ ويُرشّ عليه السَمْسَقُ الحلو.

وان اخبرك بالنساء اللائي رأيتهنّ يَستحمِمنَ في بحيرة حديقةٍ فيها، واللائي، في بعض الأوقات - كما يُقالُ - يدعونَ الغريبَ ليخلعَ ثيابهُ ويطاردهن في الماء.

لكنني لن أخبرَكَ بجوهر المدينة، فحين يوقظُ وصفُ أناستاسيا الرغباتِ كلَّ مرة حتى يجبرك على خنقها، فأنت حين تكون في قلب أناستاسيا صباحاً، تكون رغباتُك كلهُا قد استيقظت وأحاطت بك.

المدينةَ تظهر لك كلاً، لم تضع منك رغبةُ واحدة، وانك جزءُ منها. وإذْ أنتَ تتمتع بكلّ مالم تتمتعْ به، فانك لا تستطيع أن تفعل شيئاً، لا تستطيع إلا أن تسكن في هذه الرغبة، وتكون أنت لها محتوى. هكذا هي القوة، أحياناً تدعى مؤذيةً، أحياناً حميدة.

هذه أناستاسيا، المدينة الخادعة، تملكك، إن تعمل فيها ثماني ساعاتٍ في اليوم كقاطع يشبٍ أو عقيق يماني أو حجر كريم اخضر، فكدحك الذي يعطي للرغبة شكلاً، يأخذُ من الرغبةِ شكلَها، وتظل تعتقد بانك تتمتع بأناستاسيا بينما أنت عبدُها.

مدن وعلامات

١

تسير أياماً بين شجر وحجر. نادراً ما تلتمعُ العينُ لشيء، فإن لمعت، عندئذٍ فقط تكون قد أدركت ذلك الشيء كعلامة لشيءٍ آخر: أثرٌ في الرمل ينبيءُ عن ممرّ نمر، مستنقعٌ يُعلِنُ عن عِرْقِ ماء. زهرةُ خبازي نهاية الشتاء. كلُّ الاشياءِ الباقية صامتةٌ وقابلةٌ للتغيّر الا الأشجارُ والحجارُ فكما هي.
في الأخير تؤدّي بك الرحلةُ لمدينة تمارا، تخترقها خلال شوارعها الكثيفة بألواح علاماتها، الطالعةِ من الجدران. العينُ لا ترى اشياءً ولكن صوت أشياءٍ، وهذه تعني أشياءَ أخرى. فالكمّاشةُ تعني دارَ مركبِ الأسنان، الابريقُ حانةً، المطْرَدُ [1] ثكنةً، الميزانُ بقالاً.
تماثيل وتروس تصور اسوداً ودلافين وابراج نجوم: علامةٌ لشيء، من يعلمُ ماهو؟، علامته دلفين أو برجٌ أو نجم. علاماتٌ اخرى تحذّر مما هو محظورٌ في هذا المكان (دخول الزقاق بعربات، التبوّل خلف الكشك، الصيدُ فوق الجسر).

وعلامات لما هو مسموح به (سقي الحمير، لعب البولنغ، حرق جثث الاقارب) وترى تماثيل الآلهة من أبواب المعابد، كل واحد مقرونٌ بدلالتهِ القرْن، الساعة الرملية، الميدوز - لذا يدركها العابدُ ويوجه صلاتَهُ وادعيتهُ باتجاهها الصحيح.
وإن لم يكن لبناية علامتُها أولها هيئةٌ ما تدلُّ عليها، فإن شكلها الخاص والموقع الذي تشغله في ترتيب المدينة كافيان ليُخبرا بمهمتها: بلاط، سجن، دار سكّ العملة، معهدُ فيثاغوري أو مبغى.
السِلعُ التي يعرضها الباعةُ في أكشاكهم قيمتُها ليست بذاتها ولكن بكونها علاماتٍ لأشياء أخرى: فعصابات الرأس المخرّمة للامتياز، والمحفّات المطليّةُ بالذهب للقوة، المجلّدات والحجالُ للاثارة.
نظرتُك تستكشف الشوارع كأنها صفحاتٌ مكتوبة: الشوارعُ تنطقُ بما تفكّر به، تجعلك تكرّر مجراها.
وحين تظن انك تزور تمارا، فإنك فقط تسجّل الأسماء التي تعرّفُ المدينةُ بها نفسَها واجزاءها. مهما تكن حقيقةُ المدينة، وما يكون تحت هذا الغطاء الكثيف من العلامات، مما تُظهِرُه أو تُخفيه، فأنت تغادر تمارا دون أن تكتشفها.
خارجَها تمتد الارضُ خاليةً حتى الافق، السماءُ مكشوفة وسحبٌ متسارعةٌ فيها، تتمعن في أشكال الغيوم التي تكونها الصدفةُ والريحُ، وتجهد في ادراك تلكم الأشكال: سفينةٌ شراعية، يدٌ أو فيل..

مدن وذاكرة
٤

بعد ستة انهار وثلاثة سلاسل جبال تنهضُ زورا. المدينةُ التي ما رآها أحدٌ مرةً ونسيها. هي من تلك المدن التي تتذكرُها أبداً. هي تُبقي صورةً غير اعتيادية بين ذكرياتك. زورا لها مزيّةُ البقاء في ذاكرتك نقطةً فنقطة، وهي تتوالى بشوارعها وبيوتها الممتدة على طول تلك الشوارع، وفي أبواب ونوافذ دورها، وإن لم يمتلك أي من هذه جمالاً خاصاً به أو غرابه.
سرُّ زورا. يكمن في الطريقة التي تجري فيها نظرتك على مقاطعها واحداً بعد آخر، كما في النوتة الموسيقية، حيث لايمكن تغييرُ أيٍّ من علاماتها أو تحويلُ مواقعها. حين لايأتيه النوم ليلا الرجل الذي يحفظ عن ظهر قلب كيف بنيت زورا يمكنه ان يتخيل نفسه يسيرُ في شوارعها ويتذكر النظام الذي تتبعه الساعة النحاسية، الظلة المخططة لدكان الحلاق، ثم العين ذات النافورات التسع والبرج الفلكي، كشك بائع البطيخ، تمثالَ الناسك، الحمامَ التركيَّ، المقهى في المنعطف، الزقاقَ المؤدي الى الميناء.

المدينة لاتفارق الذهن، هي مثلُ الدرع أو مثلُ قرص العسل، يقدر أيٌّ منا أن يضعَ في خلاياه الأشياء التي يريد تذكرَها، اسماء الرجال المشهورين، الفضائل، الأرقام، اصناف الخضروات والمعادن، تواريخ المعارك، مجاميع النجوم وأقسام الكلام.

بين كل فكرة ونقطة من خط الرحلة ألفة أو تباين يمكن ان يُثبّتا ليفيدا كعونٍ آنيّ للذاكرة. لذا فأكثر رحال العالم معرفةً اولئك الذين يستذكرون زورا.

لكن، كان عبثاً انطلاقي لزيارة المدينة، فقد حُكمتْ بالبقاء دون حراك وفي حالة ساكنةٍ ابدا، ليكونَ سهلاً عليّ تذكرَها. زورا بهتتْ، وتهدّمت، وزالت، الأرضُ نسيتْها

مدنٌ و رغبة
٣

دسبينا يمكن الوصول إليها بطريقتين، بسفينةٍ أو على جمل.
المدينةُ تقدّمُ وجهاً واحداً للمسافر الذي يصلها براً، وتقدّمُ وجهاً مختلفاً آخر للذي يصل عن طريق البحر.

حين تلوحُ لراكب الجمل ، في افق الارض ، قمم البنايات الشوامخ ، وهوائي الرادار ومؤشراتُ الريح البيض والحمرُ تخفقُ ، والمداخن تقذفُ الدخان ، يفكّرُ بالسفينة ، يعلم ان ما يراه مدينةٌ ، ولكنه يفكّرُ فيها كمركبةٍ .

ستنقله بعيداً من الصحراء ، السفينةُ تكادُ تبتعدُ وقد ملأ النسيمُ الأشرعة ، وإن لم تُنشر بعد . أو ان مرجلها البخاري يرتجُ في قمرته الحديد . ويُفكّر بكلِّ الموانيء والتجارة الأجنبية والرافعات تُنزلُ البضائع على الأرصفة ، وينزل حيث يحلُّ البحارة القادمون تحت أعلام مختلفة مخمورين يتدافعون ، ويرى نوافذ الطوابق الارضية المضاءة . في كل نافذةٍ امرأةٌ تمشّطُ شعرها .
وفي سديم الساحل يميّزُ البحار هيئة راكب الجمل وهو يتلاشى ، سرجٌ مطرّزٌ بحافات لماعه بين سنامين ، بقعتين ، يتقدّم ويتموّج ، يعرفُ انها مدينةٌ ولكنه يفكّرُ بها كجملٍ حمولته العالية زقاقُ خمرٍ وخرجُ فاكهةٍ مجففةٍ ، خمرُ التمر واوراق التبغ .
وهاهو يرى نفسه في مقدّمة قافلةٍ طويلةٍ تستقي الماءَ في ظلال النخيل المخططةِ بالشمس ، يرى الى قصور ذات جدران سميكة بيضاء ، وصالات ارضُها من قرميد ، حيث الغيدُ يرقصن حافيات الأقدام يحركن اذرعَهُنّ نصف محجّباتٍ بأقنعتهن ونصف سافرات .
كلُّ مدينةٍ تأخذُ شكلها من الصحراء التي تقابلها ، وهكذا يرى راكبُ الجملِ والبحّارُ دسبينا : مدينةً حدودية بين صحراوين .

مدن وعلامات

٢

المسافرون الى مدينة زيرما يعودون بذكريات واضحة : زنجيٌّ أعمى يصيحُ في الزحام ، مخبولٌ يتأرجحُ بأفريز ناطحة سحاب ، فتاةٌ تمشي وتقود كوجراً من رسنه ، وكثيرٌ من العميان تطرقُ عصيّهم على حجر الكوبلت في زيرما هم سودٌ ، وفي كل ناطحة سحاب شخصٌ جُنّ ، كلُّ المجانين يقضون ساعاتٍ على الأفاريز ، ليس هنالك فرو كوجر لذلك لم تحمله وتتباهى به الفتيات . المدينةُ ممتلئةٌ : هي تكرّرُ نفسَها ، فيعلق بعضُها في الذهن .
أنا أيضاً عدتُ من زيرما . ذاكرتي تضم مناطيد تطيرُ في جميع الاتجاهات ، أمام النافذة : شوارع فيها محلاتٌ للوشم ينقشون جلودَ البحارة ، وقطارات تحت الأرض تسيرُ جماعاتٍ ، في الجانب الآخر يقسمون على انهم شهدوا منطاداً يحوّم بين قمم العمارات ، ورسام وشم يغيّرُ الابر والجلود ويعلّقُ النماذجَ على مصطبته ، امرأةٌ بدينةٌ تنسمُ لنفسها بمروحتها على رصيف المحطة .
الذاكرةُ ممتلئةٌ : المدينةُ تكرّرُ علاماتها فهي تبدأ لتستمر .

مدن خفاف

١

إيسورا، مدينةُ الألف بئر، يقالُ انها تقومُ فوق بحيرةٍ سرّيةٍ عميقة في كل جهاتها، وحيثما يحفر الناس حفراً عموديةً داخل أرضها، ينجحون بسحب الماء منها، على كل مدى المدينة، دون تجاوزها.

حدها الأخضر يعيد للبصر الخطَّ الأسود لحدود البحيرة المدفونة: ضاحيةٌ غامضةٌ تكشف أخرى واضحة، كلُّ شيء يتحرّك في الشمس تبعده الموجةُ الوثّابةُ المحبوسةُ تحت السماء الكلسية. نتيجةً، هنالك شكلان من الدين في إيسورا آلهةُ المدينة بالنسبة لبعض الناس، تعيشُ في الأعماق، في البحيرة السوداء التي تغذّي جداول تسري تحت الارض. بالنسبة لآخرين، الآلهةُ تعيشُ في الدلاءِ التي تعلو متدليّةً من الحبال، تلك والتي تلوح فوق حافات الآبار، والقذيفة التي تدمر القناة، بين الشقوق في شبكة السمك والشيوخ الثلاثة الجالسين على الرصيف يصلحون شباكاً، ويقصُّ واحدهم على الآخر للمرة المائة قصةَ الزورقِ المسلحّ الذي امتلكهُ مغتصبُ العرش، والذي يقول البعض، انه ابنُ الملكةِ غيرُ الشرعي أُلقي بقماطة هنالك على الرصيف. هذه موجةُ ذكرياتٍ امتصتها المدينةُ مثل اسفنجةٍ فكبُرت.

وأيُّ وصفٍ لزائر، كما هي اليوم، ينبغي أن يستميلَ كلَّ ماضي زائر. المدينةُ، على أيّةِ حال، لاتكشف عن ماضيها، إنما هي تحملُهُ كخطوط الكفّ، مكتوباً في زوايا الشوارع، في اسلاك النوافذ ودرا بزينات السلالم والهوائيات ذات القضبان المشعّة. وصواري الاعلام، يقابل ذلك علامات وأخيلة محفورة على كل قطعة، ونقوش على الأدراج.

خاتمة

انطلق مبعوثو خان العظيم وجباة الضرائب لاكتشاف المناطق القصية، ثم عادوا الى كاي ينك والى حدائق منغوليا التي يتمشى في ظلالها قبلاي ويصغي الى تقاريرهم الطويلة. سفراؤه كانوا فرساً وارمناً وسوريين وأقباطاً واتراكاً: الامبراطور هو الغريب عن كل تابعيه.

ومن خلال العيون والآذان يمكن ان تثبت الامبراطورية وجودها لقبلاي . في لغات لا يفهمها قبلاي ، يقدم المبعوثون معلوماتهم التي سمعوها بلغات لا يفهمونها . من هذا الابهام ، من الصرير الكثير الذي تطلقه النقود المجتباة التي يتسلمها الامبراطور خان ، من الاسماء الاولى والاخيرة ، اسماء موظفين طردوا واحتجزوا ، من ارقام اطوال القنوات التي غذتها الأنهار اوقات الجفاف ، يفهم قبلاي ما يفهمه ماركو بولو الذي وصل تواً والذي يجهل اللغات اللافانتانيه ، يعبر عن نفسه باشارات ، بقفزات وصيحات عجب أو فزع وبنباح حيوان أو نعيب ، أوبأشياء يخرجها من خرجه الوبري : ريش نعام ، احجار كريمة يرتبها امامه كلاعب شطرنج وفي عودة الرسائل الذين بعثهم قبلاي خان ، ارتجل الغريب المخلص ايمائية تعني أن العاهل يجب أن يتدخل : احدى المدن صورت بقفزة سمكة فلتت من منقار الغاق لتسقط في الشبكة ، مدينة اخرى برجل عار يركض في النار ولا يحترق . ثالثة بجمجمة أسنانها خضر تطبق على لؤلؤه . .

الخان العظيم يحل الرموز ولكن الصلات بينها وبين الأمكنة التي زارها بقيت غير مؤكده . هو لا يعرف مطلقاً ان كانت اسفار ماركو مأثرة لمؤسس المدينة أو نبوءة منجم ، رسماً ذا معنى ، او مقاطع تكشف اسماً . انما هي غامضة كانت او واضحة ، اظهرت ان ما عرضه ماركوله قوة الرموز التي اذا شوهدت مرة لا تنسى ولا تلتبس . في عقل خان تنعكس الامبراطورية في صحراء ذات طبيعة متغيرة وغير مستقرة مثل حبات الرمل في ذلك المكان . وان لكل مدينة ومنطقة الاشكال التي صورتها رموز ذلك الرجل الغريب الآتي من البندقيه .

وبمرور المواسم واستمرار الرسل تمكن ماركو من لغة التاتار ومصطلحهم الخاص ولهجات قبائلهم فصارت الآن تقاريره أدق واكثر تفصيلا مما يرغب به الخان العظيم لم يبق هنالك أمر أو شأن لم يأت عليه بتفصيل كاف . كما ان كل معلومة جديدة يقدمها عن مكان صارت تذكر الامبراطور بالاشارة الاولى وبالموضوع الذي اوما اليه ماركو من قبل . الحقيقة الجديدة التي اكتسبها هي واحدة من معاني ذلك الرمز الكثيرة ، والذي هو ايضاً ، يضيف الى الرمز معنى جديداً . ربما فكر قبلاي ان الامبراطورية ليست غير فلك تدور به اوهام العقل .

سأل قبلاي خان ماركو: «في الأخير ، وفي اليوم الذي اعرف فيه كل الرموز ، هل سأكون قادراً على امتلاك الامبراطوريه؟»

فأجاب رجل البندقية : «مولاي لا تعتقد بهذا . ففي ذلك اليوم ستحول انت رمزاً بين الرموز . »

٢

مقدمة

حذرني السفراء من النساء، ومن الابتزاز والخديعة. فان حذرت من ذلـك، سيخبـرونني عن منـاجم فيـروز اكتشفـوهـا أخيراً، وعن امتيازات اثمان الفراء المصنوعة من ريش الخطاف، واقتراحات للحصول على سيوف دمشقية.

سأل الخان ماركو بولو: «وأنت؟ لقد عدت من أماكن تسـاوي هذه بعداً، وتخبرني بالافكار التي تأتي الانسان الجـالس على عتبة بيته في المساء يتمتع ببرودة الهواء. اذن ما جدوى كل أسفـارك؟» أجـاب ماركـو: «الـوقت مسـاء. ونحن نجلس على عتبات بلاطـك. يمر علينـا نسـيم ناعم. فبأي بلد اوحت لك كلمـاتي، سوف ترى ذلك البلد من نقطة الامتيازات هذه، حتى ان حلت بدل قصـرك قريـة مهملة على حجـر، وحمـل النسيم نتنـانـة وحول مصب.»

«ان نظرتي نظرة متأمل غارق في افكاره، أقر بذلك لكن ماذا عنـك؟ لقـد عبـرت ارخبيـلات وسهـوبـاً وسـلاسل جبال، وتقول الاشياء التي يقولها من لم يبرح مكّاننا هذا.»

لقـد تعلم ماركـو ان الخـان اذا ما ناكـد اوناقشـه جليسه فذلـك يعني رغبـته بمتـابعـة سيـر الفكر الخاصة لذلك الجليس. لذا اتخـذت اجابات ماركو واعتراضاته مكانها في رأس الـخـــان وفي مجـــرى ذاتي خاص. لذا يمكن القــول بان ليس ممــا يهم احـدهمـا أن تقـال الاسئلة والحلول بصـوت مسمـوع، اوتبـادلا ها بصمت وقد كانا في الحقيقة صامتين، عيونهما نصف مغمضة، مسترخيين على فراش ارجـوحيتهمـا الشبكيتين، يدخنـان بغليونين من الكهرمان.

تخيـل ماركـو بولـو نفسـه يجيب او أن الخـان تخيـل جوابه، بان اكثر الناس ضياعاً في ميادين المدن البعيدة. هو الذي فهم المدن الأخرى التي اجتازها ليصل هناك. وانـه يستـذكـر مراحـل رحلته، ويجيء الى الميناء الذي ابحر منه والاماكن التي ألفها في شبابه، وما يحيط ببيته، والميـدان الصغيـر لمـدينة البندقية حيث كان طفلا يثب مرحاً هناك..

هنا قاطعة قبلاي أو تخيل ماركو أن قبلاي قاطعة او ان ماركو بولو نفسه هو الذي قاطع، بسؤال كهذا «هل تتقدم دائماً ورأسك ملتفت الى وراء؟» أو «هل ما تراه دائماً يقع خلفك؟» أو «هل تحدث اسفارك دائماً في الماضي؟»

ذلـك كلـــه، لكي يستطيـع ماركـو أن يفسر أو يتخيل يفسـر، أو ينجـح اخيراً في أن يفسر لنفسه أن ما شاهده، انمـا هو شيء يكمن في المستقبـل الغـريب، وحتى اذا كان بعض أحـداث المـاضي، فهـو ذلك المـاضي الذي

تغير شيئاً فشيئاً وهو يتقدم في رحلته. لأن ماضي المسافر يتغير وفق الطريق الذي سلكه: ليس الماضي الحالي، الـذي يضيف له كل يوم يمر يوماً. ولكنه الماضي الأكثر بعـداً. وفي وصوله الى اي مدينة جديدة. يجد المسافر ماضياً له لا يعـرف انـه امتلكه يوماً: ما لم تعد تمتلكه، يظل بانتظارك في أماكن غريبة لم تشهدها بعد.

ماركـو يدخل مدينة، فيرى شخصا في ميدانها يعيش حياة ماركـو أو حياة مشابهة لها. يقدر الآن ان يكون في مكان ذلك الرجل. لو توقف في الزمان، فيما مضى، أو لو أنـه فيما مضى، وفي مفتـرق الطـرق، بدلا من يتخذ ذلك الطـريق قد سلك الطـريق الـذي يعاكسه، لوصل مكـان ذلك الرجـل في ذلك الميـدان. انه منذ الآن معـزول عن ماضيـه الحقيقي، أو المفتـرض. وهـو لا يستطيع التـوقف، عليـه أن يستمر الى مدينـة اخـرى، حيث ماض آخـر من مواضيه ينتظـره، أو ربمـا كان شيئا يمكن أن يكـون مستقبـلا له. والـذي هو الآن حاضـر شخص آخر.

الـمـستـقبـلات التي لم تتحقق ليست غيـر أغصـان للماضي، اغصان ميتة.

«هل الأسفار لا ستعادة العيش في الماضي؟»

كان هذا سؤ ال خان في تلك اللحظـة. السؤ ال الـذي يمكن صيـاغته ايضـاً بـ «هـل الاسفار لاعادة حجب المستقبل؟»

وكان جواب ماركو:

«في المكان الآخر مرآة معتمة. المسافر يرى فيها القليل مما له، ويكتشف الكثير مما ليس له ولن يمتلكه يوماً.»

مدن وذاكرة
٥

في موريلا، يدعى المسافر لزيارة المدينة، وفي الوقت نفسه، لرؤية البطاقات البريدية التي تصورها كما هي: ذلك الميدان نفسه حيث الدجاجة في موقف الباص، ومنصّةُ الفرقة الموسيقية مكانَ جسر المشاة، سيدتان شابتان بمظلتين بيضاوين مكانَ مصنع العدد الحربية.

اذا لم يشأ المسافر أن يخيبَ أهلَ المدينة فعليه ان يمتدح بطاقةَ بريدِ المدينة ويفضلها على المدينة الحقيقـة، مثلما عليه ان يكون حذراً من ابداء أسفه على ما قد تغير، وضمن حدود معينة عليه ان يعترف بان فخامة وغنى موريلا البطاقة حين تقارن بموريلا المكان، لا تعـادلهـا ميزة ضائعه، وما ضاع، على كل حال، يمكن ادراكه الآن في البطاقات القديمة، التي صورت حين كانت موريـلا تلك امـام عيـون المـرء. المـرء لا يرى شيئـاً مجيداً قط، وقديراها اليوم دون ما يُظَنّ اذا ما بقيت موريلا دون تغير. على اية حال، المدينة اكتسبت جاذبية من خلال ما قد صارت اليه. فالمرء يقدر الآن ان ينظر بحنين الى الماضي ليشهدها كيف كانت.

حذار أن تقـول لهم ان مدنـاً مختلفـة احياناً تتبع الواحدةُ الأخرى بالجحم نفسه وتحت الاسم نفسـه، تولـد وتمـوت دون ان تعـرف الـواحدة الأخرى، ودون تواصل بينـ[illegible]. وقد يحمل سكان هذه المدن الاسمَ نفسه واللهجة ذاتها وملامحَ الوجوه. ولكن الألهة التي تحيا وراء الاسماء وفوق الامكنة قد غادرت دون كلمة، وحل مكانها دخلاء. غير مجد سؤلك: هل الجـدد افضـل أو اسـوأ من القدامى، ما دام لا تواصل بينهم، كما البطاقات البريدية لا تكشف عن موريلا التي كانت انما تصور مدينة أخرى، من الصدف ان اسمها موريلا مثل اسم هذي المدينة.

مدن ورغبة
٤

في ميدان فيدورا، المدنية ذات الحجار الرمادية، تقوم بناية معدنية وكرة من الكريستال لكـل غرفـة فيهـا. تنظر في كل كرة فترى مدينة زرقاء هي انموذج لفيدورا اخرى. هذه هي

الأشكال التي تتخذها المدينة، ولسبب او آخر، لم تعد المدينة التي نراها اليوم. في كل عصر يُنْظَرُ لفيدورا كما هي، فتصور معمارٌ طريقةً لجعلها تبدو مثالية ولكن بينما هو يقيم انموذجه. تكون فيدورا قد غيرت نفسها، ولم تعد تلك التي كانت وما كان حتى أمس مستقبلا ممكناً صار مجرد لعبةٍ في كرة زجاجية. البناية ذات الكرات هي الآن متحف فيدورا: كل سكان المدينة يزورونه، كل منهم يختار المدينة التي تمس رغباته وتلبيها يراها منعكسة في بركة فرعونية استمدّت ماءها من تلك القناة اذا لم تكن اليوم قد جفت. المشهد من اعلى يرسم صندوقاً يمتد طول طريق خاص بالفيلة قد زال من المدينة اليوم ويكشف لك عن طرافة انزلاق المنارة الملوية المتموجة التي لم تنل قاعدة ترتفع منها على خارطة امبراطوريتك. ايها الخان العظيم، لابد من غرفة للاثنين، فيدورا الصخرية الكبيرة والفيدورات الصغيرات في الكرات الزجاجية، لا لانها جميعاً حقيقيات بالتساوي، ولكن لانها جميعاً مجرد افتراضات. فواحدة تحتوي على ما ارتُضِيَ به لضرورته، بينما هو ليس كذلك والباقيات تحتوي على ما يُتَصَوَّرُ انه ممكن ثم بعد لحظة من احتوائه، لا يعود ممكناً.

مدن وعلامات
٣

المسافر الذي لا يعرف المدينة التي تنتظره بعد طريق طويل، سيدهشه البلاطُ، الثكناتُ، الطاحونة، المسرح والسوق. ففي كل مدينة من مدن الامبراطورية تختلف كل بناية عن سواها وتقوم وتتشخص بيِّنةً بنظام مختلف لكن ما ان يصل المسافر الى المدينة المجهولة وتخترق عيناه هيكلَ العبادة المخروطي كالصنوبر، والغرفَ الصغيرة العالية، والمتابنَ وراء التواء القنوات، والحدائقَ والمزابل، حتى تتضح له قصور الامراء، معبدُ الحبر الاعظم ومعبد الخان، والسجنُ وحي الفقراء. ان هذا، يقول البعض، يثبت الفكرةَ التي تقول بان كل انسان يحمل في عقله مدينةً مكونة فقط من الاختلافات، مدينةً دون ارقام، دون شكل، تملؤها المدن الخاصة.

ان هذا لا يصح على «زو» ففي كل نقطة من هذه المدينة، تستطيع ان تنام، تضع اشياءك، تطبخ، تصوغ ذهباً، تتعرى، تحكم، تبيع، تسأل عن الغيب. كل واحد من سقوفها الهرمية يمكن ان يكون مشفى أو حمامَ حريم. المسافر يطوف في المدينة ولا

يحمل الا شكوكاً. هو غير قادر على تمييز ملامح المدينة، والسماتُ التي احتفظ بها بارزةً في عقله، اختلطت هي ايضاً. استنتج: اذا كان الوجود في جميع لحظاته مكتملا في ذاته، فز و مكـان لوحـدة هذا الـوجـود. ولكن ما مبر ر وجود المدينة؟ أي خط يفصل الداخل عن الخارج، وصوت العجلات عن عوي الذئاب؟

مدن خفاف

٢

سأروي لكم الآن عن مدينة زنوبيا، مدينة مدهشة من هذه الناحية. فهي تقوم على ارض جافـة وهي ضخمـة الابنيـة والـدور فيهـا شيـدت من الخيزران والخارصين. وكل طراميها وشرفاتها تقوم على ركائز ذات ارتفاعات متفاوتة، تجتاز الواحدة الاخرى، تربطها مرتقيات ومماش جانبية، وتعلو الابنيةَ مظلاتٌ وبراميل لخزن الماء، ودوّاراتُ اتجاه الريح، بكراتٌ بارزات وبرَك أسماكٍ وغرانيق.

لا احد يتذكر اي حاجة أو طلب أو رغبة دفعتْ مؤسسي زنوبيا لأن يشيدوا مدينتهم بهذا الشكـل، فلا تعلم ان كانت المـدينـة مقتنعـة بصـورتهـا التي نراها اليوم، والتي ربما تمت مرحلةً بعـد مرحلة. انهـا الآن فكـرة مغلقـة. لكن ما هو أكيد، أنك لو سألت أحداً من أهل زنـوبيـا أن يصف لك رؤيتَـهُ لحيـاة سعيـدة، لكان جوابُه دائماً ان يتصور مدينة مثل زنوبيا، بدعاماتها وسلالمها. ربما كانت زنوبيا خياله مختلفةً تماماً فتلك تخفق اعلامُها واطيارها، لكنهـا تأتي دائمـاً وبـاواصـر ثابتة من الانموذج الأول. ان في هذا، كما يقال، محاولةً بغير هدى لتقرير ان كانت زنوبيا من المدن السعيدة أو غير السعيدة. فمما يُفقد المعنى ان نقسّم المـدنَ الى هذين الصنفين، الافضـل ان نقسمهـا الى اثنين: المـدن التي تظل عبر السنين تمنح التغيراتُ فيها اشكالَها للرغبات وتلك التي اما ان تمحو المدينةُ الرغباتِ فيها، أو ان تمحو الرغباتُ المدينة.

مدن تجارية

١

تتقـدم ثمـانين ميـلا في الـريح الشمالية الغربية، فتصل مدينة يوفيميا، حيث التجار من سبعة أقوام يجتمعون في كل انقلابٍ صيفي أو كل اعتدالٍ ربيعي. المركب الذي رسا هناك

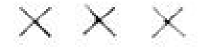
مع مركب زنجبيل وقطن سيعاود ابحارهُ. مقدمته مملوءة ببذور الفستق والخشخاش، والمركب الذي انزلَ تواً حمولتَه من أكياس جوز الطيب والزبيب راحوا يحشون حقائبه الجلدية بلفات من الموسلين الذهبي لرحلة العودة. ولكن ما يدفع الناس للسفر في الانهار وعبور الصحاري والمجيء لهذي المدينة ليس هو تبادل البضائع وحده، والذي يمكن ان يحصل في اي مكان آخر، في كل الاسواق داخل وخارج امبراطورية الخان العظيم حيث تعرض السلع والغلال على حصر صفراء وفي ظل مظلات متشابهة تحميهم من الذباب ومعروضة اشياؤهم باثمان محفضة. . أنت لا تأتي الى يوفيميا لتبيع وتشتري حسب، ولكن ايضاً من أجل تلك الجلسات في الليل على البراميل والاكياس، والتمدد على لفات السجاد والنيرانُ موقدةٌ تحيط بكل السوق وسط العراء. وحين ترد كلمة على لسان احدهم مثل «ذئب»، «اخت» «كنز مخفي» «معركة» «جرب» «عشاق» يبدأ الآخرون إثْرَ سماعهم اي من تلك الكلمات كلٌّ يقص حكايتَه عن الذئاب، الأخوات، الجرب، العشاق والمعارك. مما يؤكد شعورَك بالرحلة الطويلة وفي عودتك من يوفيما، المدينة التي يتاجرون فيها، بالذكريات عند كل انقلاب صيفي او اعتدال ربيعي، تبدأ في تجميع ذكرياتك واحدة بعد اخرى، ويصير ذئبك ذئباً آخر، واختك اختاً اخرى ومعركتك معركة مختلفة. . .

خاتمة

• وصل ماركو بولو تواً، فلم يبال بلغات «الليفانت» وقد استطاع ان يكشف عن شخصه باخراج الاشياء من خرجه: طبول، سمك مملح، قلائد من خرز نبات نادر، اسنان خنازير ـ كان يعلن عنها باشارات، قفزات صيحات اعجاب أو رعب يقلد عواء الثعلب أو نعيب البوم. الروابط بين عناصر قصة واخرى لم تكن واضحة دائماً للامبراطور، فالاشياء يمكن ان يكون لها معان مختلفه، فجعبة مليئة بالسهام يمكن ان تدل على حرب أو على وفرة

الصيد ، او على مخزن لعُدد القتال . والساعة الرملية قد تعني ان الوقت يمر أو ان الوقت مر ، او الرمل او المكان الذي تصنع فيه الساعات الرملية . ولكن ما يؤكد للقبلاي كل حدث او نبأ ينقله مخبرُهُ عيي اللسان هو الفراغ الذي يظل حول ذلك ، متجنباً ملأه بالكلمات . وصفُ ماركو للمدن التي زارها ، له هذه الفضيله : يمكنك التجول فيها في الفكر ، تضيع ، تقف تتمتع بالهواء اللطيف ، أو تهرب .

وفي مرور الوقت ، صارت الكلمات تحل محل الاشياء والاشارات في حكايات ماركو ، اولا علامات التعجب ، الاسماء المفردة ، الافعال الجامدة ، ثم العبارات وبعض الاحاديث والردود ثم الاستعارات والتشبيهات والمجازات . لقد تعلم الاجنبي لغة الامبراطور ، او ان الامبراطور صار يفهم لغة الاجنبي ولكنك يمكن ان تقول بان التواصل بينهما صار أقل بهجة مما كان في الماضي : للتأكيد ، صارت الكلمات أكثر نفعاً من الأشياء ، والاشارات عند الاصغاء هي الأهم من اي اقليم أو مدينة بمعالمها ، اسواقها ، رسومها ، حيوانها ونباتها ـ ومع ذلك فحين بدأ ماركو يتحدث عن الحياة في تلك الامكنة ، يوماً بعد يوم ، ومساء بعد مساء ، خذلته الكلمات . وشيئاً فشيئاً عاد يعتمد على الاشارات وملامح الوجه والنظرات . وهكذا صار بعد كل معلومة مهمة يقدمها عن مدينة بمفردات مقتضبه ، يكملها بتعقيب صامت ، رافعاً يديه ، باسطاً راحيته الى أمام او الى وراء او الى احد الجانبين ، وفي حركات مستقيمة أو منحرفه ، مهتاجة او هادئة . نوع جديد من الحوار قد تأسس . يدا الخان العظيم المثقلتان بالخواتم ، تجيبان بحركات رسمية على حركات يدي التاجر بارزتي العروق والبارعتين . وبما ان مسميات الأشياء تجددت بنماذج من البضائع الجديدة ، فما يدخره من تعليق صامت صار يميل الى الدقة والثبات . والابتهاج بعودته الى الخان العظيم ، تضاءل عند الاثنين . في احاديثهما ، كانا يظلان ، معظم الوقت ، صامتين وساكتين .



٣

مقدمة

لاحظ قبلاي خان ان مدن ماركو تجولو تشبه الواحدة الأخرى، كما لو ان الطريق من واحدة الى اخرى لا يتضمن رحلةً ولكن مجرد تغير عناصر والآن، من كذا مدينة وصفها له ماركو، صار عقل الخان العظيم يعتمد على نفسه، فبعد ان فكك المدينة قطعة قطعة، أعاد تركيبها بطرق اخرى مبدلا اجزاءها، يرفعها ويعكس أوضاعها.

كان ماركو پولو يروي رحلته، انما لم يعد الامبراطور يصغي له.

قبلاي قاطعه: منذ الآن، انا الذي يصف المدن وستخبرني أنت ان كانت موجودة، كما هي في ذهنك. سأبدء بسؤلك عن المدينة ذات السلالم المعرضة للريح الشرقية على خليج هلالي. سأدرج لك بعض أعاجيبها: خزان زجاجي يشبه الكاتدرائيه لكي يستطيع الناس متابعة سباحة وطيران السمك الدوري ويجتذبون العرافين منها، النخلة التي تعزف بقيثار وسعفها في الريح، وحولها ميدان ذو مائدة مرمرية على شكل حذوة حصان عليها مفرش مرمري تعلوه أطعمة وأشربة من مرمر أيضاً.

- «سيدي كان عقلك يطوف فيها، هذه هي المدينة التي كنت اخبرك عنها حين قاطعتني.»

- «هل تعرفها؟ اين هي؟ ما اسمها؟»

- «ليس لها مكان او اسم سأعيد سبب وصفها اكم: من عدد المدن التي نتخيلها، يجب ان نستثني تلك التي تتشابه مكوناتها دون خيط رابط بينها أو قانون داخلي ينتظمها أو فكر أو خطاب.

الامر مع المدن، كما هو مع الاحلام، كل ما يمكن تصوره يمكن ان يُحْلَم به. ولكن حتى الحلم غير المتوقع هو علامة تخفي رغبة أو تخفي نقيضها، خوفاً. المدن مثل الاحلام مكونة من رغبات ومخاوف. مهما كان خيط خطابها سرياً، قواعدها غامضة، مشاهدها خداعة، فكل شيء يخفي شيئاً آخر.

«ليس لي رغبات ولا مخاوف،» أعلن القبلاي، «واحلامي اما ان يحققها عقلي أو الصدفة.»

«المدن أيضاً تعتقد بانها من عمل العقل او الصدفة. ولكن لا هذا ولا تلك كافيان لا قامة جدرانها. ان فرحتك لا تكمن في عجائب المدينة السبعة أو السبعين ولكن في جوابها عن سؤلك.»

«او في السؤال الذي تسألك اياه وتجبرك على اجابته،تماماً كما جاءت طيبة من فم ابي الهول.

مدن ورغبة

٥

من ذلـك المكـان، وبعد ستة أيام وسبع ليالٍ، تصل زبيده، المدينة البيضاء المكشوفة تماماً للقمر، شوارعها تدور حول نفسها كما لو كانت شلة خيوط. يروون هذه الحكاية عن تأسيس المدينة: ناس من امم شتى حلموا جميعاً حلماً واحداً. رأوا امرأة تركض في الليل عبر مدنية مجهولة، رأوها من ظهرها عارية وبشعر طويل. حلموا انهم يتعقبونها. وبينا هم ينعطفون ويستديرون، افتقدوها جميعاً حين استفاقوا انطلقوا يفتشون عن تلك المدينة فلم يجـدوهـا ووجـدوا مدينـة اخـرى. قرروا تشييـد مدنيـة كتلك التي في الحلم. عنـد رسم الشوارع، كل منهم اتخذ الطريق الذي سلكه في تعقبه، وفي المكان الذي افتقدوا فيه أثر العارية الهاربة انشأوا جدُراً

وفـراغـاتٌ تختلف عمـا في الحلم، لكي لا تستطيـع الهـرب مرة اخـرى. هذه هي مدينـة زبيـده، التي استقـروا فيهـا. ينتظـرون ذلـك المشهـدَ يعود في احدى الليالي لا أحدٌ منهم يقظان او نائماً رأى تلك المرأة مرة اخرى. صارت الشوارع شوارعَ يسلكونها الى اعمالهم كل يوم، ولا رابطة بعدُ بالمدينة التي في الحلم، والتي لذلك اوغلت في النسيان.

رجال جدد وصلوا من مواطن اخرى، كانوا قد حلموا حلماً مثل حلم الرجال الذين قبلهم، وفي مدينـة زبيـدة، أدركـوا شيئـاً من شوارع الحلم، وغيـروا مواقـع الأركـاديـا وممـرات السلالم، لتشبه اكثر طريق المرأة الهاربة وهكذا في البقعة التي تلاشت فيها، لم يبق هناك زقاق للهرب.

واذ تصل أول مرة، لن تتفهم ما الذي جر الناس الى زبيده، هذه المدينة القبيحة، هذا الشرك.

مدن وعلامات

٤

لا تغيـرَ واحـد من كل تغيـرات اللغـة التي يتحتم على المسـافـر أن يواجهها، يمكن أن يعادل ما ينتظره من مدينة هاييباتيا، لان التغير فيها لا يمس الكلمات، انما الأشياء. دخلتُ هاييباتيا صباح أحد الايام، وكانت حديقةُ ماكوليا تنعكس في زرقة البحيرات. سرت محاذياً الاسيجة موقناً باني سأكتشف فتيات حساناً يسبحن، لكني رايت في قاع كل بحيرة، القنافذ تأكـل عيـون المنتحرات وقد ربطت الصخور الى أعناقهن واخضرّتْ شعورهن من أعشاب

الماء. أحسست اني مخدوع وقررت ان اطلب عدالةَ السلطان. تسلقت السلالم الخزفية للبلاط ذي القباب العالية، اجتزت ستَّ باحات من القرميد فيها نافورات، واحواض القاعة الوسطى مسيجة بحواجز حديدية ذات قواطع وقضبان: مدانون بسلاسل سود على اقدامهم، يحملون صخور البازلت من مقلع مفتوح تحت الارض.

استطعت فقط ان اسأل الفلاسفة. دخلت المكتبة الكبيرة، ضِعْتُ بين رفوف معلقة بحبال. اتبعت نظاماً هجائياً لأبجديةٍ زائلة. أعلى أسفل قاعات، وسلالم وقناطر. في غريفة من البردي قصبيّة، في سحابة من دخان، لاحت لي عينان لا معتان لفتى منطرح على حصير، شفتاه تنطبقان على غليون افيون.

- «اين الحكيم؟»

أشار المدخن الى خارج النافذة. كانت حديقة تنتشر فيها ملاعب أطفال: لعبة القناني الخشبية التسع، ارجوحة، سلم الصعود للقمة. الفيلسوف كان جالساً على العشب. قال: العلامات ترسم لغة، لكنها ليست اللغة التي تظن انك تعرفها.»

أدركت ان علي ان أحرر نفسي من الخيالات التي صورت لي الاشياء التي رأيتها في الماضي: اذاك فقط أنجح في فهم لغة هايباتيا. علي الآن ان استمع الى صهيل الخيل وضرب السياط وأنا خلو الا من ارتعاش العاشق:

في هايباتيا عليك أن تمضي الى الاصطبل، وتعتلي جواداً فتجري في الحلبات، لترى النساء الجميلات اللاتي يعتلين السروج، افخاذهن عارية وعلى سيقانهن زَرَدَ. فما ان يصل شاب غريب يلقينه على بالات القش أو على اكوام نشارة الخشب ويضغطن حلم نهودهن على لحم صدره.

وحين تزهد روحي فلا تريد غذاء الا الموسيقى اعلم اني احصل على ذلك في المقابر. ففي القبور يختبيء العازفون. بين قبر وقبر يرتعش ناي، وتصعد اصواتُ قيثاراتٍ تجيبُ احداها الأخرى.

ومن الحقائق في هايباتيا ان النهار يأتي حينما ترحل رغبتي. فاعلم حينها ان علي الاّ انحدر الى الميناء ولكن اصعد الى أعلى أبراج القلعة وانتظر سفينةً تمرّ من هناك، ولكن هل ستمر سفينة من هناك؟ لا لغة دون خداع.

مدن خفاف

٣

لا أدري ان كانت حال ارميلا هذه، بسبب انها لم تنته أو لانها دمرت، ان كان السبب هو بعض السحر أو انه حب أو نزوة وهوى. تبقى حقيقة بينه هي: انها مدينة بلا جدران ولا سقوف ولا طوابق: ليس لأرميلا شيء يجعلها تبدو مدينة. الا انابيبُ الماء التي ترتفع عمودياً حيث ينبغي ان تكون الدور، وتنتشر افقياً حيث ينبغي ان تكون الطوابق، غابةٌ من انابيب تنتهي في حنفيات، في دشّات، في تدفقات واندفاعات ماء. مقابلَ السماء، قوائمُ حوض بيض تصعد، او صنبور حمّام او اي قطعة خزف اخرى، تلوح مثل ثمرة متأخرة ما تزال عالقة بين الغصون. ستظن ان السماكرةقد انهوا عملهم ومضوا قبل ان يصل عمال تعبيد الطرق، أو غير ذلك كأن تكون خبرتهم الهيدروليكية، المدمرة، قد خلّفت زلزالا، أو انه تآكل سبّبه النمل الأبيض. وسواء هُجِرَتْ كمدينة قبل أو بعد ان تُسْكَنَ، فارميليا لا يمكن ان تسمى مدينةً مهجورة. في اي ساعة ترفع عينيك بين الغلايين، قد ترى امرأة شابة، أو عدة نساء يافعات رشيقات منشغلات بصنابير المسابح او محنيات الظهور تحت الادشاش يتحاشين الماء أو يغسلن أو يجفّفن أو يعطّرن انفسهن أو يمشطن شعورهن أمام المرايا. في الشمس تنتشر خيوط الماء متلامعة من زخ الدش، من الصنابير النفاثة ورغوات الاسفنج. لقد وصلت الى هذا التفسير: ظلت الجداول التي تصب قنواتها في أنابيب أرميلا، من ممتلكات حوريات الغاب وحوريات الينابيع. ولأنهن اعتدن السفر عبر مسارب تحت الارض، فقد وجدن سهلا الولوجَ الى المملكة المائية الجديدة، ليتفجّرن من ينابيع مضاعفة، ليجدن مرايا جديدة، العاباً جديدة، طرقاً اخرى للتمتع بالماء. يمكن ان يتم غزوهن بصُورَ بشرية كأن يقدم قداس لكسب رضا الحوريات اللائي استأن من سؤ استخدام المياه. على اية حال، هن يبدون الآن راضيات لانك تسمع أولاء الحسان في الصباح يغنين.

مدن تجارية

٢

في «جلوة» وهي مدنية عظيمة، كل الناس الذين يتحركون في الشوارع غرباء. اذا ما التقوا ففي ذهن كل واحد منهم آلاف التصورات عن الآخر. اذا ما حضروا في حديث أو حدث غريب أو نكتة او على طعام، فلا احد يحيي أحداً، وعيونُ احدهم تحدّق لثانية في عيون الآخر، ثم تشيح تبحث عن عيون اخرى، ولا تتوقف.

تأتي فتـاة وهي تدورّ مظلتهـا على كتفهـا ، كمـا تدوّر ردفيها المستديرين . امرأة بالاسود تظُهـر كاملَ عمـرهـا ، عينـاهـا غير هادئتين تحت قناعها ، وشفتاها ترتجفان ، عملاق عليه وشم ، شاب بشعـر أبيض ، انثى قزم ، فتـاتـان توأمـان ترتـديان ثياباً قرتفلية اللون . شيء ما يجـري بينهم ، تتبـادل نظـراتهم مثـل خطـوط تصـل شخصاً بشخص تسحب معها سهاماً ، نجـوماً ، مثلثـات ، حتى يختلط كل هذا المـزيـج في لحظـة ، فتحـل شخـوص اخرى في المشهـد : أعمى يقـود فهـداً من مقـوده ، محظيـة ومروحة من ريش النعام وعسكري شاب وامـرأة بدينـة . وهكـذا حين يصادف أن يكون الناس معاً ، يتخذون لهم من الاركاديا سقفاً عن المطـر ، او يتجمعـون تحت مظـلات السوق يستمعون الى فرقة موسيقية في الميدان . اللقاءات ، الاغواء ، والمضاجعات والطقوس تتم بينهم دون ان يتبادلوا كلمة واحدة ، دون ان يلمس اصبعُ احدهم شيئاً من الآخر ، وتقريباً دون ان يُرفَع نظر .

هزة الشهـوة تثيـر «جلوة» باستمرار وهي أكثر المدن عفةً . اذا بدأ الرجال والنساء يحيون أحـلامهم الانثـويـة ، فكـل خيال يصير شخصاً تبدأ معه قصةُ مطارداتٍ ، وذرائع ، سؤ فهمٍ وصدامات واضطهادات . ويتوقف عرض الاخيلة .

مدن وعيون

١

القـدامى شادوا فالـدرادا على شواطيء بحيـرة . جعلوا لدورهـا شرفـات الـواحدة فوق الاخرى ، وشوارعها عالية لها حواجز مقضّبة تشرف على الماء .

فالمسـافـر الـذي يصلها يرى مدينتين : واحدةَ ترتفع فوق البحيرة والاخرى تنعكس مقلوبة فيهـا . لا شيء يحـدث في احـدى الفـالدادتين الا وتعيده الفالدرادا الاخرى . لأن المدينة شيدت بحيث تنعكس كل نقطة فيها في المرآة ، والفالدرادا الاخرى التي في الماء لا تحمل كل زخـارف وأفـاريـز الـواجهـات التي تنهض فوق وحسب ، ولكنهـا تظهـر مداخل الغرف وسقوفها وارضياتها ومناظرَ القاعات ومرايا خزانات الثياب .

سكان فالدرادا يعرفون ان كل فعل من أفعالهم هو في اللحظة نفسها ذلك الفعل وخيالُهُ في المـرآة ، وان عالم مرآتهم يمتلك الاخيلة والادراك ويمنعهم من النسيـان . وحتى حين يثني العشـاق أجسـادهم العـاريـة جلداً لجلد ، طلباً للوضع الذي يعطي واحدهم متعةً اكثر وحتى حين يُنفذُ القتلة السكينَ في اوردة العنقِ الأسـود ، ويتـدفق دم قاتم اكثر كلما ضغطوا السكين المنـزلقـة بين الأوتـار ، فليس الذي يعنيهم أكثر مضاجعاتهم هم أو قتلهم ، انما هو

مضاجعات وقتل الأخيلة ، تلك الشفّافة والباردة التي في المرايا . احياناً تقلّل المراة من قيمة الشيء أحياناً تنكرها . ليس كل ما يبدو قيماً على المرآة يحتفظ بقيمته حين تعكسه المرآة . المدينتان التوأمان ليستا متساويتين . إذ لا شيء يوجد أو يحدث في فالدرادا متساوق : كل وجه و اشارة ترد من المرآة ، بوجه واشارة معكوسين ، نقطة بنقطة . الفالاندراتان تعيشان الواحدة للاخرى ، عيونهما متواشجة ، لكن لا حب بينهما .

خاتمة

الخان العظيم حلم بمدينة وصفها لماركو:

الميناء في الظل ويتجه شمالا . الأرصفة عالية فوق ماء أسود يلطم جدران الحواجز . السلالم الحجرية تنحدر، تشكل منزلقاً عند عشب البحر . زوارق مكسوّة بالقار مربوطة ، تنتظر الركب . المرتحلون ينتظرون على الرصيف ليودعوا عوائلهم . التوديعات تتم بصمت ، لكن بدموع . الجوبارد، كل يضع شالا على رأسه ، صيحة من النوتي تضع حداً للتأجيلات ، المسافر يجثم عند المجذاف ، يتحرك مبتعداً ينظر الى جمع الباقين وراءه . من الساحل، لا تميز ملامحه الآن . الزورق يتجه الى مركب مشدود الى مرساة ويقف الى جواره . ينتقل المسافر اليه ، على السلم الخشبي ترى هيئة ضئيلة تتسلق صاعدة ، تتلاشى ، السلسلة الصدئة ترتفع وتتكسر على مقدمة السفينة . الناس الذين تخلفوا يتطلعون الى المتاريس فوق صخور الرصيف الممتد في البحر، عيونهم تتابع السفينة حتى تستدير على آخر امتداد للارض في البحر فيلوحون لآخر مرة بقطعة بيضاء .

قال الخان لماركو «انطلق ، اكتشفْ كلَّ ساحل واعرف المدينة ، ثم عد واخبرني ان كان لحلمي صلة بالحقيقة . » .

قال ماركو: «اعفني ، ياسيدي ، فليس من شك بأني عاجلا أم اجلا سأبحر من ذلك المرسى . ولكن لن أعود لاخبرك عنه . المدينة موجودة ولها سرها البسيط : هي تعرف الارتحالات وحدها ، ولا تعرف الرجوع .

قصـــائد أمريكيَـــة معـــاصرة

ترجمة وتقديم
د. علي شلش

المقصود بكلمة «معاصر» في هذا العنوان هو أن تكون القصائد مما كتب أو نشر في السنين الأخيرة حتى نرى الى أى حد تطور الشعر الأميركي.

وقصة الشعر الأميركي قصيرة جدا على أية حال، لاتزيد على قرنين. فقد كان معظم المستوطنين الأوربيين الأوائل في القرن السابع عشر أناسا بلا اهتمام كبير بالأدب وكان همهم الأكبر هو الحياة وتحقيق الذات بأي ثمن. ولأن الانسان لايمكن أن يستغني عن الغناء، والشعر غناء بدأ المستوطنون في التغني بما أتوا به من شعر بلادهم الاصيلة. ومع الوقت ظهر الابداع المحلي ولكنه ظهر بسيطاً وساذجا ومقلدا. ومع الوقت ايضا تطورت البساطة والسذاجة والتقليد ودرجة (بعد درجة حتى بلغ الشعر الامريكي) ماهو عليه الآن.

طوال ذلك التاريخ لم يكتف الشعراء عن التجريب والمغامرة في الشكل والمعنى على السواء ولم يكف الشعر نفسه عن التنوع والكدح وهما أظهر خواص الحياة الاميركية.

ان الشعر المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية، ولاسيما ابتداء من الستينات شهد تطوراً آخر ذا بعدين جاءا على يدي الزنوج والنساء. وليس بين الاثنين في الحقيقة سوى أنهما لم ينعما بالحرية (النسبية) الا منذ الستينيات. وعن طريق هذه الحرية بدأ الزنوج والنساء (البيض والسود معا) في اضفاء المزيد من الحيوية والتنوع على الشعر الأميركي.

ولعل من اهم الملامح التي يلمسها قارىء هذا الشعر أو المستمع اليه اليوم أنه يزداد كثافة وتركيزا من حيث الصورة الشعرية واللفظ، كما يزداد تعلقا بلغة الحياة اليومية البسيطة التي لاتعترف بها المعاجم في معظم الاحيان. ولكن يظل التجريب والمغامرة هما مولدا الحرارة والحيوية في الشعر حتى لو كانا غامضين وغير مفهومين كما سنرى في قصائد الشاعر ريتشارد كوستلانتيز الذي يكتب مايسمى الشعر الملموس Concrete poetry أو التصويري Pictorial poetry، سمه ماشئت.

مدرس الشعر بالمراسلة يودع تلاميذه

جالواي كينل

في هذه القصيدة يصور الشاعر تجربته كمدرس للشعر باحدى المدارس التي تعلم طلابها كل شيء عن طريق المراسلة، بما في ذلك الشعر. وهي مدارس منتشرة في الولايات الامريكية الكبيرة ويلتحق بها - كما سنرى - الشعارير وشداة الشعر أوكل من توهم أنه شاعر. والشاعر وصاحب القصيدة من اشهر شعراء أميركا المعاصرين فاز ديوانه الأخير «مختارات» بجائزة بولتزر ١٩٨٢ وكذلك جائزة النقاد عن العام ذاته (ولد عام ١٩٢٧)

إلى اللقاء أيتها السيدة من بانجور (١)،
يامن أرسلت إلى صورك،
وأنت ـ لاشك ـ توحين بأنك جميلة،
إلى اللقاء ياطبيب الأمراض البولية
في شاطىء ميامي،
يامن وضعت مع رسالتك مظاريف بنية اللون فارغة،
كي أعيد إليك فيها
«أغانيك المستوحاة من العيادة»
الى اللقاء ياصانع ملابس السيدات الداخلية
على الشاطىء،
يامن تقدم قصائده الرعوية (٢)
أكمل علاج في الأدب لموضوع الاثداء المترهلة،
الى اللقاء ياتريل سجن كوينتين (٣) يامن كنت
الذي يبز أسلوب مدرسة ماقبل رفاييل (٤)
في فن التصوير،
يامن كنت تنهى الرسائل
بعبارة: «لأني ألماني فبطلى هتلر»
بدلا من كلمة «المخلص»
أقسم لكم وأنا ألعق المظاريف المختومة التي تحمل عناوينكم
بأن اللعبة التي لعبتها في محاولة تخمين من منكم، هذه المرة،
قد سمم صمغ مظروفه،
كانت أجمل طريقة للترويح عن النفس.
لم أهمل قط انتاجكم.
كنت اقرأ كل قصيدة حتى نهايتها.
كنت اقول ماظننت انه الحق
بأرق ماعرفته من الفاظ.

أما الآن في هذه القصيدة أو هذا النثر غير المتماسك،
الذي ادرك أنه لايفضل تلك السطور المتعثرة
التي ظللت أرد بها عليكم،
فلابد أن أقول بأنني اتنفس الصعداء
لأن الامر انتهى:
ها انذا لا أستطيع في النهاية الا ان أشعر بالرثاء
لذلك الدافع نحو حياة أكثر امتلاء،
فقصائدكم ظلت تكبت بالكلمات شيئا
قد تتحرك في خياشيمكم رائحته بعد أيام،
وتصبح نبضات وايحاءات جديدة ـ من عند الله ـ للكتابة.
إلى اللقاء،
يامن تمثلون لي علامات البريد مرة أخرى
التي تدل على المدن المهزوزة المتناثرة ـ
زينيا، بيرنت كابيتر، هورنل (٥)
ووحشتها التي عبرتم عنها في قصائدكم
واحتفظتم بانفصالها ووحدتها.

اكل الشعر

مارك ستراند

يصور الشاعر في هذه القصيدة خاطراً غريبا ولكنه طريف.
والشاعر من أشهر شعراء بلاده المعاصرين (ولد عام ١٩٣٤)

الحبر يسيل على جوانب فمي
ليس ثمة سعادة مثل سعادتي.
لقد كنت آكل الشعر،
وموظفة المكتبة لاتصدق ماتراه،
عيناها حزينتان ويداها في ثوبها وهي تمشى.

لقد ولت القصائد
الضوء خافت،
الكلاب على سلالم البدروم تصعد،
حبات عيونها تدور،
وسيقانها الشقر تحترق مثل الفراشة،
وموظفة المكتبة المسكينة تشرع في صك قدميها،
وتنتحب.
إنها لاتفهم.
فحين أركع على ركبتي والعق يدها،
تصرخ،
إني انسان جديد
أزمجر وأعوى في وجهها،
أموج بالفرحة في ظلام الكتب.

المرأة التي عشقت الطهي

اريكا يونج

هده شاعرة شابة ولكنها حققت الكثير من النجاح (ولدت عام ١٩٤٢)

بحثا عن الحب راحت تقرأ كتب الطهى،
قرأت وصفات «التورتات» الصغيرة
واللحم البقرى بالجيلى
وشطائر الدجاج والسمك والباذنجان
وقرأت وصفات الجبن المطهى على نار باردة
والبسكويت بالشيكولاتة.
وإذا لم يظهر في الافق رجل يحبها
(وقد ترطب وجهها بالطهى وامتلأ صدرها بعصير التفاح أو النبيذ)
فإنها تصنعه صنعا
من الكعك الممزوج بالعسل الاسود
وتضع فيه خميرة حتى ينتفخ
حتى قصائدها كانت وصفات اطعمة.
فكلمة «الجوع» تكتبها: الجوع
كأنها لتطرده بالكلمة السحرية.
ولكن شيئا لم يملأ بطنها
أو أوقف ذلك الابهام الذي تلعقه.
لقد ظنت معدتها أنها قلب.
حتى جاء يوم التقت فيه رجلا
وجنتاه بنيتان مثل الكعك الممزوج بالعسل الاسود
ولسانه شريحة لحم خنزير وردية اللون
على طبق.
أرادت أن تأكله كله وتدخر عينيه.
وتنبأت صديقاتها بأنه هو الذي سيأكلها.
كيف تنتهي الحكاية؟

إنكم تعرفونها جيدا.
تزداد سمنة
وتكثر من الشراب.
قرأ الطبيب النفسي كتابها
وسمع حكايتها
وراح يقول لها:
«الفم سر الاشباع»
وراح يسعل
ويسحب الدخان من غليونه

ويقول :

«الفم سر الاشباع»
والآن
«انتهى الوقت»

المــــال

ماري كامبل

هذه شاعرة شابة واعدة (ولدت عام ١٩٤٩)

نريد المزيد من المال
فليس عندنا مايكفينا ، والحياة
أقصر من أن نضيعها ونحن فقراء
المال في كل اشكاله الجميلة ؛
عملة الهنود الحمر الباهتة ،
وعملة الأيرلندين الذهبية الكبيرة البراقة
والمحارات التي تغمض عيونها وتفتحها على شاطىء الفجر
والثيران المصبوغة والروبية ذات الألوان العشرة

نريد أن يعطي كل منا الآخر مالا
حتى نغتنى أكثر مما يحدث في أحلامنا الوحشية ،
حتى لاتستطيع بنوك العالم أن تستوعب ،
حتى نضطر الى إذابته وتحويله الى ملاعق

لابد من وجود المال على كل شجرة
معششا في براعم الحفظ الأمين
أو متدليا في الصيف من الاغصان ثقيلا

لابد أن تشخلل الأوراق حتى تسقط
وأن تجمع السناجب الفاكهة الصغيرة الثمنية ،
التي لايأكلها الانسان .
نستطيع أن نشتري كل شيء اذا كان عندنا مال :
يستطيع كل منا أن يشتري حرية الآخر
وبذلك تنتهي موسيقى الروك آند رول ،
سيتيح لنا ذلك وقتاكى نسير معا ،
يدا في يد داخل الغابات ،
مع أحبائنا ،
بالطريقة التي يحيابها الأغنياء
في زمن السلم ،
ويختبرون بعضهم البعض
في أسماء الحيوانات التي يصادفونها .

كيف تقتلين صديقتك المفضلة

ديانا اوحير

هذه أيضا شاعرة من الشباب طالبة بالجامعة ولها ديوان واحد (ولدت عام ١٩٥٦)

بتفاح مسموم ، مشط ، خاتم ،
فستان ،
كلمة في الأذن .

كم ستكون ثقيلة عندما أحملها ممددة على ذراعي
وعيناها جاحظتان وشعرها كعباد الشمس ،
والاسئلة تتعلق بأكمامي ،
والقبلة مثل قبلة الطفل المدلل ،
والصرخات ريشات هشة .

سأخرج اليك أولا أيتها البائسة الجميلة
أيتها الكلبة ساقول . هاك العطف والحب والشهرة،
هاك المشهد الذي تحبينه

مشهد ممالك الأرض،
هاك نافذة مفتوحة .
لتستعرضي منها القوات،
ثم أدفعها منها

*

هذا الفيلم يمكن ايقافه
عند أية نقطة،
ثم نعيده الى الوراء .
والليلة ، خارج بيتي، قابلت صديقتي،
تنبح بجريمتي البيضاء الحادة .
أقول : هالو وأسأل : ماهذا الشيء الثقيل؟

*

وقبل أن أعد عشرة
ترفع هي جريمتي البيضاء الحادة عاليا
وتقطعها في صدري شرائح شرائح

سيرة

ماموا ميري

من اشهر شعراء الزنوج المعاصرين . كان اسمه لوروا جونز ولكنه اعتنق الاسلام وغير اسمه . وفي قصيدته هذه تركيز مكثف فريد للكلمات والصور (ولد عام ١٩٣٤)

شنق
جلد
دم
خطوط
لحم منزوع
ثياب تتمزق
لعاب يندلق
أقدام تتدلى
تصويب
صراخ
ضجيج
تقلصات
وجه
سماء سوداء
وقمر
ليلة جلدية
أحمر
ينزف
يقطر
مطحون
يرضع
شنق
بلل الحياة
لزج
طين

ضحكات
خوذات
قمر مخنوق
أسنان مجنونة

شنق
شنق
جدى ،
ياجدي ،
لقد مزقوا
رقبته .

افـــريقيـــا

هاكي مادوبوتي

شاعر زنجي شاب (ولد عام ١٩٤٢)
التغير ليس هو التقدم دائما

(لأفريقيا والأفريقيين)
أفريقيا
لاتدعيهم
يسرقون وجهك
أو
يأخذون استداراتك ودوائرك
ليحيلوها إلى مربعات
لاتدعيهم يسرقون جسدك
بأن يضعوا فوقك
١٠٠ طابق من الاسمنت المسلح
كيما تناطحى
السحاب
على نحو وقح .

Ellman, Richard, ed The New Oxford Book of American Verse.
N. Y. 1976
Gray, Richard ed. American Poetry of the Twentieth Century .
London, 1976
Sullivan, Nancy, ed . The Treasury of American poetry N. Y.
1976

قصائد من قطلونية

ترجمة : عبد اللطيف عبد الحليم

عن الاسبانية

شجرة الصنوبر في فورمنتور

يعشق قلبي شجرا أقدم من شجر الزيتون

وأقوى من شجر البلوط، وأشد اخضرارا من شجر البرتقال

تحتفظ اوراقه بالربيع الخالد

ويصارع الرياح التى تجتاح الساحل

مثل عملاق محارب.

لا يطل باوراقه على الزهرة العاشقة

ولا تقبل ظلاله مياه النبع

بل مسح الله هامته المقدسة بالعبق

ووهب قمته الوعرة عرشا

وأعطاه البحر الخضم نبعا

ومن بعيد، فوق الموجة يولد النور الالهى

لا يغنى فوق غصونه الطير الاسير

ويسمع الصياح الهائل من العقاب البحرى

أو يسمع خفق قوادم النسر العملاقة حين يمر به

فيمزق أوراقه

لا تطيق حياته حمأة هذه الارض

فتتوغل جذوره الهائلة فى الصخور

فى يديه المطر، والطل، والريح، والضوء الملتهب

مثل نبى قديم، يتلقى النسغ والحياة

من حب السماوات.

ايها الشجر العظيم، الصورة الحية للطبيعة:

تملك مقاليد الجبال، وتجسس على الابد.

من أجله، الارض راسخة، واغصانه تقبّل السماء

التي تسحره، ويملك البرق والريح

لعظمته وارادته.

آه. أجل! عندما تجأر العاصفة فى آفاقه

وبينما يخال الزبد تسقط صخرته

يضحك هو، ويغنى أشد من الامواج

قوته تزعزع السحب السود

يحسدك فؤادى، فوق هذه الارض الدنسة

ساحمل ذكراك مثل شىء مقدس

واكافح دائما، وانتصر، واسيطر على القمم

وارويك، واحييك من السماء والنور الطاهر

آه، ايتها الحياة، آه ايها الحظ النبيل!!

انهضي، ايتها النفس القوية، واجتازى السحائب

مثل شجر الصنوبر الراسخ فى الاعالى.

وانظرى، كيف يسقط زر عك بحر الحياة الهائج

واغنتيك الهادئة تخترق ضربات الرياح

مثل طائر العواصف.

قصائد من قطلونية

ترجمة : عبد اللطيف عبد الحليم

من الاسبانية

شجرة الصنوبر في فورمنتور

يعشق قلبي شجرا أقدم من شجر الزيتون
وأقوى من شجر البلوط، وأشد اخضرارا من شجر البرتقال
تحتفظ اوراقه بالربيع الخالد
ويصارع الرياح التى تجتاح الساحل
مثل عملاق محارب.
لا يطل باوراقه على الزهرة العاشقة
ولا تقبل ظلاله مياه النبع
بل مسح الله هامته المقدسة بالعبق
ووهب قمته الوعرة عرشا
وأعطاه البحر الخضم نبعا
ومن بعيد، فوق الموجة يولد النور الالهى
لا يغنى فوق غصونه الطير الاسير
ويسمع الصياح الهائل من العقاب البحرى
أو يسمع خفق قوادم النسر العملاقة حين يمر به
فيمزق أوراقه
لا تطيق حياته حمأة هذه الارض
فتتوغل جذوره الهائلة فى الصخور
فى يديه المطر، والطل، والريح، والضوء الملتهب
مثل نبى قديم، يتلقى النسغ والحياة
من حب السماوات.
ايها الشجر العظيم، الصورة الحية للطبيعة:
تملك مقاليد الجبال، وتجسس على الابد.
من أجله، الارض راسخة، واغصانه تقبّل السماء
التي تسحره، ويملك البرق والريح
لعظمته وارادته.
آه. أجل! عندما تجأر العاصفة فى آفاقه
وبينما يخال الزبد تسقط صخرته
يضحك هو، ويغنى أشد من الامواج
قوته تزعزع السحب السود
يحسدك فؤادى، فوق هذه الارض الدنسة
ساحمل ذكراك مثل شىء مقدس
واكافح دائما، وانتصر، واسيطر على القمم
وارويك، واحييك من السماء والنور الطاهر
آه، ايتها الحياة، آه ايها الحظ النبيل!!
انهضي، ايتها النفس القوية، واجتازى السحائب
مثل شجر الصنوبر الراسخ فى الاعالى.
وانظرى، كيف يسقط زر عك بحر الحياة الهائج
واغتنيك الهادئة تخترق ضربات الرياح
مثل طائر العواصف.

ها قلب الخريف يذبل بينما ترتفع الادخنة النحيلة
وتحترق المروج فى الروابى، من الصيد عبر احلام
سبتمبر
والسحب مصبوغة بلون الغروب
كل حياتي ملتصقة بك
مثلما يلتصق فى الليل
اللهب بالظلال.

البقرة العمياء

تصطدم هامتها بالجذوع
تمضى تائهة نحو مورد المـــاء
منفردة تمضى البقرة وحيدة. انها عمياء
لقد قذفها الراعى الملول ضربة مصمية بحجر
فى احدى عينيها
وعلى العين الاخرى وضعوا عصابة: انها عمياء
ترد الماء الذى تعودت وروده مرات متعددة، متيقنة
ولم تعد ترده مع صواحبها، بل وحيدة
وصواحبها عبر الروابى، ومنابت الكلأ
وعبر سكون المروج والضفاف
تهز الحجال - دون قصد - بينما ترعى العشب الندى
وتسقط هى.
تصطدم هامتها بالحوض المتهدم
فتعود ذليلة، لكنهاتعود ثانية.
وتثني جيدها نحو الماء، وتشرب فى هدوء
قليلا ربما ودون عطش
ثم ترفع رأسها
نحو السماء الهائلة
راسهاالاقرن - فى ايماءة مأساوية - يرف
على انسان عينها الميت، ثم تعود الى الشمس في القيظ
يتيمة البرق - فى الشعاب تترنح - ولا تنس ان تشيل
بذنبها
الطويل الذى يمتد

قصـــائد مِن نيكا راجـوا

مولد الشمس

لقد ابتدعت عوالم جديدة
وحلمت بليال مشيدة بدعائم لا توصف
واخترعت كواكب مشعة، ونجوما ثواقب
فى القرب من عيون نصف مغمضة
أبدا، ومع ذلك
سأكرر ذلك اليوم الأول عندما خرج آباؤنا
مع قبائلهم من الغابة الرطبة
ونظروا الى الشرق
وسمعوا زمجزة النمر، ونشيد الطيور
ورأوا رجلا ذا وجه سنجابى
وفتى ذا وجه متألق
نظراته المتوهجة كانت تجفف مياه البحيرات
وفتى فارعا ملتهباً وجهه السنجابى
كان وجهه يضىء العالم

المساء امرأة مجهولة

سألت الفتاة الرجل الغريب:
لماذا لا تمضى من هنا؟ فالنار مشتعلة فى دارى.
اجاب العابر: اننى شاعر
احب ان اعرف الليل حسب.
طرحت هى على النار رمادا
وفى الظل اقتربت بصوتها من الرجل الغريب قائلة:
المسنى. وستعرف الليل.

الملك

واقفا بقامة الذكرى
طاهرا، مثل الماء ينعكس عليه الضياء
عاشق الاستجداء، يشكل ترجمة حياتى.
اعشق هذا الكائن الذى لا يجهد، ويجرحنى فى صمت
ليلا ونهارا، اشد من كلب هزيل
ادور حول فردوس
حيث تركت حنينى
الذى مات الآن ميتة حلوة
لو كان سيف ذكراه الصقيل
ينام مثل دمى فى لياليه
لكنك ماثل هنا، مثل حور كائن فى قامتك
واضعا جناحك البطىء المشابه للنهر، فوق كاهلى
فوق تلك البضعة المقصودة والحرة من اللحم
تتحسس هل ثمة صليب هل ثمة في الأقل الم غامض
مضاعف
ثم تعود بوجهك
وجهك العظيم مثل زهرة الداليا ترفدها قوة شجر
البلوط الصلبة
مثل نجمة يرفدها الغضب المتمرد
المتوهج من وهج البرق.

النمر في عيون الطفلة

النمر رابض فى العيون
اسير فى المنعطفات الامينة الكسلى
ينهض مثلما ينهض النبات من الحمأة
ما بين اقراص الشهد، والملذات على حافة سرير
الصنبور المفتوح، الهمس، بخار الحمام
عصير البرتقال، الخبز المقدد
كل ما يخطه سن القلم الرصاص
حركة اليد الى تطلق حمامة
الاثداء مثل الاعشاش الخفية بين الغصون
افعى حلوة مثل اغنية
ما بين حشايا قديمة، وما بين اصص الزهور
عمي صباحا ايتها البنية المنسية من زمن
لا تستيقظى تماما فى الزيارة
بل تابعى خطوطك الاستوائية المؤكدة
دائما نائمة، عذراء، بذيئة
هل تعرفين السيدة التى تضع يدها فوق صدرها (الجيوكندا)
النمر فى عيون الطفلة التى لها عيون امرأة

مسرحية ذات فصل واحد

مسرحيـة الـرداء الأخضـر

الفريد ده موسيه و اميل اوجييه

ترجمة : د. أكرم فاضل
عن الفرنسية .

يمثل المسرح علية ـ باب داخلي يؤدي الى دهليز. نافذة على اليسار ـ باب على اليمين . ـ واجهة كانون في الركن الأيمن . ـ مسند رسام على اليمين . ـ طاولة صغيرة من خشب الجوز على اليسار، أمام النافذة . ـ ثلاثة كراسي من الخلفاء . ـ خزانة من خشب الجوز. في عمق الجهة اليسرى .

الأشخاص

راؤل	طالب
هنري	رسام
مؤنس	تاجر ملابس
مرغريت	عاملة

المشهد الاول

راؤ ول (جالساً أمام الطاولة . مستديراً نحو النافذة المفتوحة) قل مايحلو لك ، ولكنك لن تحول دون كون هذا اليوم هو الأحد .

هنري (جالساً على كرسي مقلوب امام مسند الرسم ، يلائم بين الوانه على الملونة) .

حسناً ، وماذا بعد؟

راؤ ول :

ماذا بعد؟ لما كنت لا أرى سحابة في الجو، فأنني اؤكد على ان الطقس رائق ، واصر .

هنري :

ثم ماذا؟

راؤ ول :

ثم ماذا؟ لا أدري ان كنت سأموت شائخا ،ولكن من المؤكد أنني ولدت طفلاً . وأشعر بسرور لدى رؤية السماء .

هنري :

وأخيرا ،ما مرامك؟

راؤ ول :

لا أريد بلوغ مرامي ، وانما انصرف عنه ، أنصرف عنه الى رؤية لون العشب لأحس كأنني في شافيل او في فلوري .

هنري :

لماذا في شافيل؟ هل تود الذهاب الى شافيل؟

راؤ ول :

او الى فلوري .

هنري :

ولكنك تعلم أننا مفلسان .

راؤ ول :

لا اقول ان لدينا دراهم ، ولكن أقول انني مشوق لرؤية الريف .

هنري :

بالاستكشاف البديع ! تود التمتع بالراحة ، وارضاء كل أهوائك . والظهور بمظهر السيد الكبير ، والتجول في المركبة ووقوع اميرة في حبائل غرامك .

راؤ ول ، ناهضاً

كلا أبدا وبودي أن تأخذ قبعتك وتنطلق الى بنك الاسعاف لرهن ساعتك مقابل خمسة وعشرين فرنكا» نتناول بها وجبة عشاء غاية في اللذة.

هنري:

لا أريد أن أرهن ساعتي. فأن ساعتي هي الأرث الوحيد الذي تركته لي جدتي. (يرقص وملونته بيده). انها ساعة رائعة دقاقة.

راؤ ول:

ماجدواها؟

هنري:

ماذا؟ جدوى أن تكون دقاقة؟

راؤ ول:

أجل:

هنري:

تبا! تعيننا على معرفة الساعة حين نشاء، حتى في الظلام.

راؤ ول:

حسنا «، ارهنها لنشتري قداحة.

هنري:

يالها من نكتة مستملحة. انني مجاريك في قولك ولكني محتفظ بساعتي.

راؤ ول:

هيئتها لطيفة داخل جيبك.

هنري:

انها تمكث فيه على الأقل، في حين أن الدراهم لاتظل فيه.

راؤ ول:

يالنفع العميم! ضع فيه بصلة حقيقية، فستكون نافعة ايضا! يمكن للساعة أن تعود بالجدوى على تاجر تحاصره الأعمال، وعلى عاشق عنده مواعيد، وعلى طبيب لديه مرضى. أما نحن فما نفع الساعة لنا، وقد حبسنا انفسنا في عليتنا؟ أنت تزعج خيشومي بروائح الوانك، وأنا داس أنفي في القانون؟ أنك لتحكي رجلا» لديه ترمومتر معلق على صدر الكانون وليس لديه أية حزمة من الحطب.

هنري:

تفكه ماشاء لك التفكه. فليس لديك من مسرة الآ في تنكيدي ولابد أن آخذ نصيبي من هذه الحالة.

راؤ ول:

ماذا تعني بهذا القول؟

هنري:

أعني أن مسلاتك الوحيدة هي في تعذيبي واستنفاد صبري. وأنت تعلم مثلما اعلم كم انا فقير وانت مثلي فقير. وحين استأجرنا معا «هذا الهري، كان الأمر عبارة عن بؤس يتكيء على بؤس آخر، وقد رفض أبواك مرات عديدة أن يرسلا اليك مائة سنت، كما رفض أبواي مرات كثيرة أن يرسلا الي نفس المبلغ.

راؤ ول:

أجل، لقد صنعنا من قطعتين من الشال المثقب كيسا «ويشاء سوء الطالع ان يجعله خاويا» على عروشه.

هنري:

مادمت موافقا «على ذلك فكيف تسخر منه؟

راؤ ول:

هذا لايكلف أكثر من الانخراط في البكاء. ألا تريد أن ترهن ساعتك في بنك الاسعاف؟

هنري:

كلا ثم كلا ثم كلا، ابة فكرة غريبة تستحوذ عليك هذا اليوم؟ (يضع ملونته).

راؤ ول:

الهي، هل هذا اليوم بدع في الأيام؟

هنري:

أجل، بدع كل البدع في الأيام. أنه الأحد. والسماء صاحية، واريد أن الهو، أريد أن أرى شيئا»، اشتهي أن أحيا... أي شيطان تريد ان يعينني على أفهامك!... هل تتصورني من الورق المقوى؟

هنري:

لو استطعت مرة واحدة وضع حد لها (لك، لأفضيت لك بشيء خطير. ولكنك لاتريد أن تنصت الي.

راؤ ول:

تكلم

هنري:

لا، أنك لاتلتفت أي التفات الى ما أقوله.

راؤ ول:

ولكن ها أنك ترى أني اصغي اليك.

هنري:

أبداً.

راؤ ول:

عجيب، بأية حلقة لك، أى مظهر أظهر فيه، على أى كرسي من

الكـراسي أجلس لأبـرهن لك على أنني مصبـغ بسمعي اليـك؟ . (يقتعـد كرسيـاً على مقـربة من طاولة الجهة اليسرى) . هل موقعي هنا حسن؟

أنك مضطر الى التحدث، مادمت تزعم أن لديك فكرة .

هنري :

حسنـا، نستطيـع انتشـال نفسينا من المحلة بسهولة، بشكل محتشم ومشرف (يأخذ واجهة الكانون ويحملها الى قلب المسرح) . وها هي ستارة رسمتها بيدي : وانت لاتشاء مطلقاً ان تلقي نظرة عليها .

راؤ ول :

كلا! أنني متحير بما يمكن أن يكون عليها .

هنري :

أنها روميو وجولييت .

راؤ ول :

أحقاً ماتقول؟

هنري :

نعم . . . هل ستماحكني حول الموضوع؟ انت تدرى بأنني اعمل فيه منـذ ستـة اسـابيـع . واعتقـد اليوم أن عملي بلغ ذروته . وقد عزمت على نفض يدي منه .

راؤ ول، ناهضاً :

يترتب عليـك ان تعلم أن التجـار لاينشطون الى تضحية كهذه الا بشق الأنفس .

هنري :

أعرف ورافاً، من أرباب الذوق .

راؤ ول :

آه! لو احسن الـوراق الـذى تحسن الظن به تقـدير الانتاج لكان من حقك ان تهبه له مجاناً .

هنري :

سيقدره حق قدره .

راؤ ول :

هذا ما أقوله .

هنري :

ألا يساوي هذا شيئاً؟

راؤ ول :

انـه موضـوع مطـروق . فلورسمت لنا دافيس [1] أوكلوثيه [2]، كما افـترض . أوذا عاهـة يصطـاد نعلاً، أوبكل بساطة لورسمت صبيا من صبيان الأزقة، لا ستطعت ان تطلقه في حلبة التجارة، ولكن! .

هنري :

أعترف بأن هذا الموضوع جدي بالنسبة لستارة .

راؤ ول :

ومـع ذلـك فأنـك زينته وانعشته ببعض التفاصيل الدقيقة، وهكذا فأن جولييت تنقصها ساق وتفيض عن حاجتها عين .

هنري :

كيف تكون لديها عين زائدة؟ أن هذا هو أنفها . لا أدرى حتى لماذا استشيرك . سأحمل هذه الستارة وسترى أننا نستطيع ان نعيش على ريشاتنا .

(يحمل واجهة الكانون على كتفه) .

راؤ ول :

أن تعيش على ريشاتك! ولكن ريشاتك نفسها لن تدر عليك شيئاً لو اردت بيعها .

(في لحظـة عزم هنـرى على الخروج، يسمع صوت مرغريت تتغنى في الدهليز الذى يحدث فيه مايحدث) .

هنري :

ويحك، هاهي الآنسة مرغريت تخرج من بيتها .

راؤ ول :

مانفع ذلك لك؟

هنري :

ماأريده هو الا تراني حاملاً هذه الستارة على ظهري .

راؤ ول :

يالك من فتى مغناج!

هنري :

لا أحب أن أبدو في هيئة مهينة أمام النساء .

راؤ ول :

أتصرف النظر عن الزواج اذن؟

مؤنس، في الدهليز :

ه ملابس، شارات عسكرية! بيعوا ملابسكم العتيقة .

هنري :

ها هو اليهودي مؤنس يرقى الى وجاره .

(يمضى الى اليسار)

راؤ ول :

ياله من وغد! ألم يشبع من خداعنا وغشنا؟

مؤنس، خارجاً :

على رسلك، على رسلك! يا آنسـة مرغـريت! طاب يومـك أيتهـا الجارة . هل أنت على مايرام؟

مرغريت، فوراً :

انك تغني على الدوام، ايها الجار. والشارات؟

مؤنس:

الاصبوحة جميلة، وقد فرغت من بيع روائع سقط المتاع!

مرغريت، فوراً:

كل الصيد في جوف الفرا.

مؤنس، فوراً:

لقد جئت بقطة ذهبية.

راؤ ول:

الا نستقرضها منه بفائدة فاحشة؟

هنري:

لاتفه بالترهات.

مرغريت، خارجاً:

حسبك ايها العجوز. حسبك ثرثرة!

راؤ ول:

ها أننا نشهد المغوي الوقح!

(يسمع صوت صفعة)

مؤنس:

على هذه الصفعة اعانقك. فهي تساوي قبلة.

(صفعة ثانية)

مرغريت:

أنت مدين لي بالصفعتين. وهما من مدخولاتك.. وسأمتعض.

راؤ ول:

تمتعضين بعد صفعتين؟ هلموالنجدة البراءة المحدق بها الخطر.

(يفتح الباب الداخلي). ما هذا سيد مؤنس؟

المشهد الثاني

راؤ ول، هنري، مرغريت، مؤنس

مؤنس، تتراءى في عمق الدهليز

راؤ ول:

سر في طريقك، ياصفيق الوجه. ان سقط متاعنا لذوينا.

(مؤنس يختفي في الدهليز)

مرغريت داخلة.

شكراً. ياسيد راؤ ول. (تلمح هنري يحاول الاختباء). آه! آه! آه!

ياله من مضحك!

هنري:

حسبي! لم يكن يجهل بي التهرّب.

(ينتقل الى اليسار).

مرغريت:

لماذا تتخفى وراء الستارة؟

هنري:

لا اتخفى، وانما أخرج.

مرغريت:

ولكن لا وجود لعاصفة! بوسعك أن تخرج دون هذه التحفظات الكثيرة.

هنري، بصوت منخفض الى راؤ ول.

ان ما يحدث لي بالغ الاقراف، واظنك توافقني على ذلك.

(يخرج هنري من) العمق. وترتطم الستارة بالباب. وتضحك مرغريت ويقهقه راؤ ول).

راؤ ول الى مرغريت الصاعدة:

ناشدتك الله ياآنسة أن تدعيه يسرح مع افكاره، فأنه سيخلصنا من أثاث ننوء تحت عبثه.

المشهد الثالث

مرغريت، راؤ ول

مرغريت:

سيجعل منه ولاشك هدية لخليلته.

راؤ ول:

تحدثي عنه بصورة افضل. سيبيعه ليوزع ثمنه على الفقراء.

مرغريت:

آه! أعندكم فقراؤكم؟

راؤ ول:

أجل، لكل منا فقيره.

مرغريت:

أليس هو فقيرك الذى خرج؟

راؤ ول:

اظن نعم... ولكن ماذا كنت تغنين قبل برهة؟

مرغريت:

اغنية عاطفية، او اغنية مشاكلة، كما تهوى.

راؤ ول:

كلا هما تعجباني، لأن ذاك يشبه قولنا جان الباكي وجان الضاحك.

هل ثمة احلى من الدمعة الجارية في طية ابتسامة؟ غنيني هكذا، ارجوك.

مرغريت:

لقد خمد بركاني، حين قوطع صوتي.

راؤ ول:

من كان المقاطع؟

مرغريت:

هذه الستارة المسكينة التي ستبحث عنك وقت الغداء.

راؤ ول:

لقد ذكرت نأسياً. هل لك أن تصعدي الى المركبة؟ سنذهب الى شافيل.

مرغريت:

أأنت تدعوني؟

راؤ ول:

يقيناً اني ادعوك.

مرغريت:

وبهاذا، يا الهي؟

راؤ ول:

بكل اللطف المشربة به نفسي.

مرغريت:

واأسفاه! لم أعد أثق بهذا الأمر.

راؤ ول:

وبم تقدرين ستارتنا، من فضلك؟ ستارة رائعة رسمها هنرى، عمل فني، سنحصل بمقايضته على وزنه ذهباً؟

مرغريت:

اتعتقد؟

راؤ ول:

تباً! انه يمثل روميو وجولييت.

مرغريت:

هذا موضوع اغنيتى، نعم ياسيدى. روميو وجولييت، لا أقل ولا أكثر. أنت تعرف القصة. سيمضي هذا الشاب! يهجر خليته، قدمه على السلم الحريرى. يشق عليه ذلك فيقول... هل تسمعيني؟

راؤ ول، راكباً احد الكراسي على اليمين.

انا في شرفة الطليان... حسناً، ماذا يقال؟

مرغريت، مغنية:

لحن:

دقت الساعة.. رغم هذا فما برحت يدك.

في يدي:

لقد أطل الغد أوكاد...

فليذكرك بي!

رحمة بي: لاتبكي...

اني راحل، ها هو الفجر،

كلا، يامرغريت، ليس الآن (كذا)

تألمي ماشئت ان تتألمي،

ولكن لا أعرف أن اقول وداعاً.

راؤ ول، مصفقاً:

مرحى! مرحى! اذا قلت لك بانك ساحرة. فساشبه كل الناس. (ناهضاً) ولكن، قولي، في هذا اللحن، يوجد في موضع اسم جولييت اسم مرغريت، هكذا يخيل الي، الآنسة مرغريت... ممتاز، فليسعد روميو كل السعادة، ان كان له وجود!

مرغريت:

في الموسيقى والرسم فقط:

راؤ ول:

ممتاز مرة اخرى، لكنت استاء من كون المكان محجوزاً.

مرغريت:

اتوقع أنك ستحدثني عن الحب:

راؤ ول:

اتفقنا:

مرغريت:

ماالفائدة.

لو لم يكن له من فائدة الا تنشيط اللعبة لكان...

مرغريت:

عجيب! سيكون الحديث بالغ الاقتضاب الى حد انه لن يضجرنا.

راؤ ول:

لا أهمية لذلك! نحن اثنان. ولن يقال اننا لم نتحدث عن الحب. بالهذا التعاون الجميل الجميل! ياالجمال هذه الآية الرائعة!

مرغريت:

هل انك عازم على انتاج أية رائعة؟

راؤ ول:

ابداً. ولكني اتعاون. هل ثمة اسمى من حديث الغرام! ياالجولييت!

لماذا لاتتصورين ان الباريء الكريم لم يخلق الشمس والغابات ويوم

الأحد الا ليدرج شابان على العشب مسبلي العيون يناجي كل منهما صاحبه بنجوى الحب؟

أوه! ياللحب من شيء جميل!

مرغريت:

أجل، يوم الأحد كما تقول. ولكن بقية الايام لاندرى ماذا نصنع بها. هل ننسى، مثلاً انني اعمل من الصباح الى المساء! أقلني سمعك، ومرة أخيرة سأفضي لك باسلوب تفكيري. الا انحيل اليك ان هؤلاء السيدات، وهؤلاء السادة الفتيان، الذين تلعب على شفاههم كلمة الحب الساحرة. الا يخيل اليك ان هؤلاء يقضون حياتهم خاوية خواء تاماً مما سوى ذلك وان امهر الناس في المعالم هم الذين لايعملون شيئاً؟ لقد ابتكر الحب لأجلهم. اذ ماذا كانوا يصبحون بدونه؟ انهم في حاجة لأن يحلموا لئلاً يناموا. وكلما كانت هذه الأحلام منوعة وجديدة، أمعنوا في الاحتفاء بها! والا فانهم كانوا سيهلكون ضجراً في يوم من الايام. بين طرقات اوراق اللعب. انني في النهار افصل ثياباً وارتق الدنتلا... وانت تدرك لو كان هناك شيء آخر يشغل مخي لطرزت تطريزا معكوساً... او وخزت اصابعي. آه! لو كان في قلبي شعور صادق بحق... لا اقول ان هذه الاشياء ليست محرجة. ولكن غرامياتك الصغيرة انت! كلا. ياجاري لا وقت لدي. ينبغي أن افكر في ادارة بيتي الصغير، ينبغي أن اهتم بكل شيء وبكل شخص. وها انك ترى انني لن احب ابداً، او أن احب طوال حياتي.

راؤ ول:

فليكن! ولكني اصر على قولي، ايتها الجارة. وليحيَ الحب! حتى اسمه حلو!

مرغريت:

هذه العلة ينبغي عدم التحدث عنه هنا.

راؤ ول:

عجيب! هذا لايفسده. وهل بوسع شيء ان يفسده؟

مرغريت، مصغية:

انني اسمعه..

راؤ ول:

من؟

مرغريت:

روميو.

(تسمع جلبة تشبه جلبة السقوط).

راؤ ول:

صوت سقطة:

مرغريت، تمضي الى اليمين صاعدة.

ماذا وقع له؟

راؤ ول:

اثناء ارتقائه طوابقنا الستة، زلت قدمه على السلم الحريرى... من المحتم انك لاتريدين ان تكوني جولييت!

مرغريت:

كلا. أبد الابيد.

راؤ ول، يفتح الباب الداخلي، يدخل هنرى مع واجهة الكانون المكسورة المثقوبة وبنطلونه الممزق في موضع الركبة.

المشهد الرابع

هنرى، راؤ ول، مرغريت

مرغريت:

هل جرحت، ياسيد هنرى؟

هنرى:

كلا، ياآنسة. الالم ليس عظيماً. ولكن المصيبة لاعلاج لها. (يبرز واجهة الكانون المبقورة). آه! ياآنسة. ليتك تعلمين:..

راؤ ول:

و وراقك؟

هنرى:

انه قدم غبي. ليتك تعلمين...

راؤ ول:

وبنطلونك؟

هنرى:

هذا حدث طارىء... أنت لاتعلم.

مرغريت، مشيرة الى كرسي:

ضع قدمك هنا. هاهي سلة خياطتي. وساقيم لك الدليل على أن لكل داء دواء ولكل فتق رتق. سأرتق بنطلونك الآن.

(هنرى، الذى اسند واجهة الكانون على الحائط الأيمن، يعود فيضع قدمه على الكرسي الذى قدمته له مرغريت)

هنرى:

انك مثال الطيبة. ولكن هل ستحسنين يوماً لهذا الرسم التاعس؟ آه ياانسة انت لاتعلمين.

راؤ ول:

هل يكتب لك الابتكار يوماً؟

هنرى:

انت لاتعرف مامعنى آلام فنان!

مرغريت، محيطة:

عفواً! اتعاطى الفن احياناً، على ركبتي، حين اطرز واعد النقاط.

راؤ ول:

كحالتي في لعبة البليار. ولكن عجلي بالرفو، ياآنسة مرغريت، لأن عقبي هنرى الكريم تخزانه.

هنرى:

هل ثمة قضية أخرى؟

راؤ ول:

لقد دعوت الآنسة مرغريت الى الغداء معنا. ففي هذا المنظور شاور قلبك. هل تفهمني؟

هنرى:

لا. مطلقاً.

راؤ ول:

أظهر نفسك (يومىء له باشارة). أبرز نفسك؟

هنرى:

دعنا من هذا. آي! انت تخزني.

(يسحب ركبته).

مرغريت:

لماذا تتململ وتقلقل؟

هنرى:

لماذا؟ انه يريد ان ارهن ساعتي، ياآنسة. انت تدرين، ساعتي!

مرغريت:

هل انهيت قولك؟؟

هنرى:

دون شك، أنهيت قولي، ولن اتزحزح عن رأيي.

راؤ ول:

ان هنرى لرفيق متطير، فلا تصغي اليه.

مرغريت:

وضح ذلك.

راؤ ول:

كلا. انه يرى كل شي- بمنظار اسود! فلم تكن شؤوننا قط اكثر ازدهاراً.

هنرى:

لم تكن قط أكثر ازدهاراً. هذا صحيح.

مرغريت:

اقول لكما ياصديقي المسكينين لامكان للخجل المشين هنا. دعاني اقل لكما شيئاً دون اثارة غيظكما. لست كثيرة الغنى، ولكنكما كسولان كبيران! وأنا مقتصدة صغيرة تكسب خمسة وعشرين سنتاً يومياً فاذا احتجتما الى خمسة وعشرين فرنكاً...

راؤ ول:

شكراً، يامرغريت المحسنة. نحن لانقترض ابداً من اصدقائنا.

هنرى:

وليس لنا اعداء.

مرغريت:

ومؤنس؟

هنرى، مقهقهاً:

اوه! لاتحدثيني ابداً عن هذا الرجل. فانه ماكر خبيث.

راؤ ول.

الواقع سرقنا بشكل يستحق عليه الشنق.

مرغريت:

كيف حدث هذا؟

هنرى:

تصورى اننا كنا نملك صدرة، وكان في جيب هذه الصدرة قطعة نقود من خمسة فرنكات كنت ادخرتها.

مرغريت:

انك تثير استغرابي.

هنرى:

حسناً. تلك هي الحقيقة. ففي اثناء غيابي، باع راؤ ول (الصورة الى مؤنس. باعها بأربعين سنتاً. وكانت قطعة النقود في جيبها الأيمن، وأنا على يقين من ذلك. ففر مؤنس بكل هذا، وحين طالبته برد المبلغ انكر صحة الادعاء، واخيراً احتفظ بالنقود.

مرغريت:

لايمكن تصور شيء من هذا القبيل.

هنرى:

ماأحراك ان تتوجهي بالسؤال الى راؤ ول.

راؤ ول:

اعترف بتسرعي وبمكر اليهودي.

مرغريت:

حسناً! هبطت علي فكرة! نعم، جيدة جداً ثقابي وهلما بنا الى الغداء.

هنرى:

هل هذا صحيح؟

مرغريت:

أجيبكما على ذلك، هل لديكما مثلاً رداء عتيق؟

هنري:

يشاء القدر ان يكون لدينا رداء جديد.

مرغريت:

وهل لديكما رداء عتيق؟

راؤ ول:

بالتأكيد لدينا رداء عتيق. لدينا الرداء الاخضر المعهود...

الاتعرفينه؟

مرغريت:

كلا!

راؤ ول:

الرداء الاخضر. الملقب بالغازي، الفاتح... حسناً ساريك اياه! سيظهر الغازي!... سيخرج الغازي من مخبئه!... (يمضي الى الداخل، فيدق ثلاث دقات وقورة على الخزانة).

هنري:

هل تخشى خروجه من هنا قبل الآن؟

راؤ ول:

لايخرج وحده ابداً (يفتح الخزانة وينتزع الرداء الأخضر) ها هو ذا، ولكن... لاتطلبي اكثر من ذلك.

(يبسط الرداء على الكرسي يساراً).

مرغريت:

وماذا تصنعان بهذا الرداء؟

هنري:

يلبسه، يا آنسة، كل منا بدوره، عند اقتضاء ارتداء لباس محتشم.

مرغريت:

رداء واحد لشخصين؟ يدفعني الفضول الى رؤ ية وضعه عليكما.

راؤ ول:

اعترف انه واسع على هنري:

هنري:

معنى ذلك انه يخنق راؤ ول.

راؤ ول:

ستحكمين على ذلك (يلبسه ويمضي الى اليسار) البس لي مظهر

اسد في مباذله؟

مرغريت:

او مظلة داخل غلاف قصير للغاية.

(يخلع راؤ ول الرداء، ويلتفت الى اليسار).

هنري:

مرحى! لم يشأ أن يصدق ذلك. فكرت في تلك الكلمة. لقد جاء دوري الآن. سترين.

(يلبس الرداء).

مرغريت:

مالي اراك تدخل يدك اليسرى بادىء الأمر.

هنري:

لأنني افكر.

راؤ ول:

هذا هو العذر الوحيد لرسمه.

هنري، مندفعاً الى اليسار:

البس لي مظهر يتيم الأم الذي يتعب أباه.

راؤ ول:

تلق الضربة، ايها المغرور.

مرغريت، لهنري:

هل فكرتما ملياً في الأمر؟ ان هذا الطمر البالي يتنافر كل التنافر مع قوام كل منكما. ولابد لكما من بيعه احتراماً للهندام.

راؤ ول:

ابداً! بل نحن معتزان به.

هنري (ساحباً الرداء، ناشراً اياه على كرسي على اليمين). رغم احتفالنا به،

فلن يعود علينا باكثر من ستة فرنكات.

راؤ ول:

ونحن بحاجة الى عشرين فرنكاً للذهاب الى شافيل.

مرغريت:

ساحصل لقاءه على كل ما اريد، اذا تركتماني انصرف. انه لخبز مبارك ان يسرق السارق.

هنري:

ماهو مشروعك؟

مرغريت؟

انت تريد ان تعرف كل شيء دون تأدية شيء.

مؤنس، في الدهليز:

ثياب، شارات عسكرية.

راؤ ول:

تعالوا اسمعوا مؤنس ينبعث بالغناء حتى على السلم. ياله من مغرم بفنه!...

مرغريت:

ها هي الفرصة... والسارق... دعاني وحدي مع المضارب والرداء. (هنري يناولها الرداء). انسحبا الى مهجعيكما، واحبسا أنفاسكما.

راؤ ول:

انبهك الى ان هنري سيعطس. فان له انفاً خؤوناً.

مرغريت:

حسناً لن اطلب من أنفه الا خمس دقائق من كظم العطاس. الساعة في يدي مدة سلق بيضة نصف سلق. اعرني ساعتك، ياسيد هنري.

هنري:

ماذا انت فاعلة بها؟

مرغريت:

لم اطلب منك الساعة الا خمس دقائق.

هنري ساحباً ساعته:

قلت ماقلت لأنها دقاقة.

مرغريت:

هل تخشى ان احتجزها؟ هل تتصورني بنك الاسعاف؟

هنري:

كلا، ولكن...

مرغريت:

هيا، اصدع بما تؤمر.

هنري، (مسلّماً) الساعة:

حاذري على الأقل الا تهزيها. فانها كثيرة الاصابة بالنوبات.

مرغريت:

اصدق انها كذلك: فانها طاعنة في السن! والآن اذهب واختبىء تحت سريرك، ولا تعطس.

راؤ ول، ماراً قرب هنري:

سأمسك بانفه.

هنري، يبذل جهوداً منذ برهة لقمع الرغبة في العطاس. ما اشد سخافة التحدث عن هذه الأشياء!.... (عاطساً). اتشي!...

يدخل راؤ ول وهنري الى غرفة الجهة اليمنى.

المشهد الخامس

مرغريت ثم مؤنس

مرغريت، وحيدة:

تضع الساعة في جيب الرداء الخلفي الذي تطرحه على كرسي على اليسار، ثم تفتح الباب الداخلي.

مؤنس، يامؤنس!

مؤنس، على السلم:

ما الخبر؟

مرغريت:

اصعد لاحدثك بحديث.

مؤنس:

هل لديك صفعات اخرى تلطميني بها؟

مرغريت:

ربما. الامر يتوقف عليك (يظهر مؤنس على الباب، محملاً بكل ضروب الامتعة الفانية).

ادخل.

مؤنس:

أفي غرفة هذين الفتيين الشريرين؟

مرغريت:

لقد خرجا، وها انني أنسق غرفتهما. ادخل، فستحدث اثناء قيامي بعملية التنفيض (يدخل مؤنس). اوصد الباب.

مؤنس:

يالفتاة اللعوب! لا لقد قلت لك بصريح العبارة انك لن تستطيعي طرد الأب مؤنس الى الابد.

مرغريت:

ماذا تتصور ياجد عون؟ اريد ان اعقد صفقة معك!

مؤنس:

هذا ماكنت اتصوره.

مرغريت:

ليست الصفقة التي تحلم بها، يامر دخاي. انها صفقة ثياب، بسيطة.

مؤنس:

بودي كثيراً. انني اشتري منك كل ماعليك من ثياب... (ضاحكاً) قه! قه! قه!

مرغريت، مارة قرب الرداء:

أمعن النظر في هذا الرداء، وأنعمه!

مؤنس:

افضل ان انظر اليك، ياآنستي .

مرغريت :

اصدق ذلك، ولكن لم يحن الوقت بعد .

مؤنس :

متى سيحين الوقت اذن؟ آه، ياآنستي، انك ترفضين سعادتك . إنني متحدث اليك عن الموضوع العتيد . هل تعلمين؟

مرغريت :

هل ثمة موضوع عتيد بالنسبة لعمرك؟

مؤنس :

اطلب اليك ان تسلط نظراتك على هذا الرداء .

(تحوله الى الجهة اليسرى) .

مؤنس :

اعرفه قبلك . لقد عرضت لقاءه ستة فرنكات منذ خمسة عشر يوماً .

مرغريت :

انه يساوي عشرين فرنكاً الآن .

مؤنس :

الآن اصبح عتيقاً؟ ها انت ترين جيداً ان للشيخوخة قيمتها . اذا قررت ان تتزوجي مني فلن تندمي على قرارك . انني طاعن في السن وسأموت بعد ستة اشهر .

مرغريت :

صه، ايها المضارب، ستسرق مني سنة .

مؤنس :

كلا . اقسم لك، كانت لي شبه عاصفة طائشة متسفهة وسأورثك كل اموالي .

مرغريت :

سنعاود التحدث عن هذا الموضوع بعد خمسة عشر يوماً اعتباراً من يوم غد . هل لك ان تعطيني عشرين فرنكاً مقابل هذا الرداء؟

مؤنس :

املك ثمانية جنيه ذهباً في جدول دائني الدولة . هل تعلمين بذلك؟ وعندى التهاب في القناة التنفسية، التهاب خطير .

مرغريت :

يالك من ماكر! انك تريد لقلبك السعادة مدى الحياة . تلك احابيل اعرفها .

مؤنس :

ليس الأمر كذلك! بل انظري الى انّ . . .

(يتساعل تساعلاً خفيفاً) .

مرغريت :

انت لاتحسن التمثيل . (تساعل) . هذا مايسمونه تساعلاً . . . انني مصدورة . اذهب، ياصغيري مؤنس، فلن تعدي احداً . انك غض كالزهرة الرفافة .

مؤنس :

صغيرها مؤنس! غض كالزهرة الرفافة! اذن فاقطفيني، ايتها اللعينة!

مرغريت :

أنت طفل .

مؤنس :

نعم، هذه هي الكلمة . ستقودينني من رأس انفي . . . انني طفل حقيقي . ستحصلين على ماتريدين . هل تحبين المناديل الحريرية، الاقراط الشبهية . سلاسل الامان . العصي ذوات المقابض الفضية؟ سأغمرك بالتخريم الزخرفي الكبير الفتحات . لدي اكداس من القماش القطني واشياء اخرى كثيرة . . . اي مرغريت!

مرغريت :

كم تبرق عيناك! لماذا يقولون انك مفرط الدمامة؟

مؤنس :

هذا ماتقوله ألسنة السوء، فلا تصدقي منها شيئاً . اذا شئت ان تحبيني فسأعتني بهندامي . سألبس ردنكوتاً مزخرف العرى املكه، زيتونات تزويق واستراخان على الرقبة . سيبدو شكلي وجيهاً، كما سترين .

مرغريت :

ستكون على احسن مايرام بهذا الرداء . اذ لم يكد يضمحل .

مؤنس :

سيعتبرنا الناس من ذوى المقامات الرفيعة . سأهبك ثوباً صغيراً من التفتا ذات اللون العنكبوتي الزاهي، وهو لا يكاد يكون مأكولاً من تحت الذراعين .

مرغريت :

هذا العرض مفرط الاغراء، ولكن . . .

مؤنس :

هل تريدين ان انقب لك عن صليب محلى بالاسلاك الفضية والذهبية مع شرابيات مماثلة وما يحيط بالعنق من المخمل؟ هذا جميل، اليس كذلك .

مرغريت :

ننظر في ذلك تالياً . ولكن في هذه الساعة، هل تريد ان تبدو لطيفاً في نظري؟

مؤنس :

هل اريد؟ اتقولين هذا، يامرغريت قلبي! ياعذراء الجبل، يازهرة الوادي.

ان عنقك ليشبه برجاً من العاج!

مرغريت:

لقد اخذت الحمامة منك مأخذها، يامؤنس!

مؤنس:

نعم، لقد استخفني الطرب! اهبطي من جبل لبنان، يازوجتي، اهبطي معي!

مرغريت:

أنلني سمعك.

مؤنس:

نعم، انني مصيخ اليك.. ان صدرك ليشبه عنقوداً من العنب الذى كم يشوقني ان اقطف منه.

مرغريت:

ختام القول لايمكن احتمالك.

مؤنس:

انني اسكت.

مرغريت:

القضية هي قضية...

مؤنس:

تكلمي!...

مرغريت:

اذا شئت حمل السرور الى نفسي...

مؤنس:

أن ابدل دياناتي؟ أبداً. كل شيء الا هذا.

مرغريت:

القضية تنحصر في ان تنظر الى هذا الطمر نظرة متعاطي اسهاك

شريف. والآن... توفر على تفحص هذا الرداء العتيق.

(تناوله الرداء)

مؤنس، يتفحصه:

سبق لي أن رأيته. يوجد فيه رفوضائع في الحاشية اليسرى. بيوت الأزرار متهرئة، والكمان فانيان باليان، والطيات متفتقة. هذا الرداء اقيمه بثلاثة فرنكات، بالنظر لسؤ احواله.

مرغريت:

انك تهرف بمالا تعرف. فانا التي ازاغت بصرك. هكذا ارى. لذلك سابتعد عنك لانارة الطريق امامك.

(تميل على الشباك الى اليسار، وهي تدندن).

مؤنس، في مقدمة المسرح وبيده الرداء:

كان اجدرهم ان يبيعوه بوصفه مادة صوفية لارداء (يهزه). يالله! ثمة شيء في جيبه... (يسحب الساعة). اوه! ساعة... من الذهب الا بريز! (يزنها بيده). انها ثقيلة!... ياهؤلاء الشبان النزقين! هذه هي المرة الثانية... اف لك يامؤنس! المرة الاولى كانت المسألة مسألة خمسة فرنكات. ولكن ساعة لابد انها سرقة، لانها تمثل اخيراً مبلغاً كبيراً. انها حلية تعادل مبلغاً جسيماً من النقود... عجيب! انها قديمة إذ أنها بيانو. لن نفوز منها الا بماتزن من ذهب!... هل هي ذهبية؟ اياً كان الأمر فان العلية نحيفة للغاية. فلنتأمل قليلا... ان الرداء يساوى ثلاثة فرنكات، وهي ثمن جيد، وباعطائي عشرين فرنكاً. الا اكون قد دفعت ثمن الساعة على وجه التقريب؟.

(يعيد وضعها في جيب الرداء).

مرغريت، راجعة الى مؤنس:

حسناً، ماقولك في الرداء؟

مؤنس:

هل ستفرحك هذه الصفقة؟

مرغريت:

لاشك في ذلك.

مؤنس:

حسناً، ياآنستي، سترين ما اذا كنت احبك. هاك عشرين فرنكاً.

(يناولها اربع قطع من ذوات الخمسة فرنكات).

مرغريت:

كلا ابداً! لديك قطعة ذهبية، كما اعتقد.... هاتها، فان لي هوساً خاصاً بالقطعة الذهبية. انها الطف واطرف.

مؤنس:

هم! الذهب مرتفع السعر جداً.

موغريت:

انني مستعدة لاداء الفرق لك.

موؤنس:

ابقبلة صغيرة؟

مرغريت:

خفف من غلوائك انها اغلى من الذهب (تأخذ منه القطعة الذهبية). شكراً، ياصغيرى مؤنس (تمضي الى باب الجهة اليسرى). ياسيد راؤ ول!

مؤنس:

ماذا انتم فاعلون؟

(يدخل راؤ ول وهنرى).

المشهد السادس

هنرى، راؤ ول، مرغريت، مؤنس

مرغريت:

بشرى، ياجارى، هذه هي رحلتكما الى شافيل، ولكن من ذهب.

(تسلم القطعة الى راؤ ول).

راؤ ول، ماراً قرب مؤنس.

يالمؤنس الكريم! لقد نزلت الفضيلة على الأرض من جديد! مرغريت:

تحت هذا القناع التنكرى.

هنرى، لمرغريت:

وساعتي؟

مرغريت:

ساعتك؟ (على حدة). فتعبث قليلاً بيهودي ومسيحي.

مؤنس، صاعداً:

طاب مساء الزمرة. انني ذاهب.

مرغريت، محتجزته:

تريث. لدي ماأقوله لك.

هنرى، لمرغريت:

ولكن ساعتي؟

مرغريت:

وضعتها على الطاولة. (ينطلق هنرى الى الطاولة) يامؤنس، لانك بدوت عظيماً، فانني ادعوك لتناول الغداء معنا في شافيل.

(تومىء باشارة مفهومة لراؤ ول).

راؤ ول:

هذا صحيح كل الصحة. مؤنس ايها الفاضل، سنتمرغ على العشب الناعم.

هنرى، منهمكاً في البحث.

لست واجدها. هل قلت انك وضعتها على الطاولة. ؟

مرغريت:

او على الكرسي، فلم اعد اعرف.

مؤنس:

ينبغي لي الانصراف لاجل هندمة نفسي.

(يهم بالخروج).

مرغريت، تحتجزه مرة اخرى:

انك في غاية الجودة على هذه الشاكلة، دون افتعال او تصنع.

راؤ ول:

اعطيك الحق يامؤنس في اختيار طبق. فكر جيداً في الأمر.

هنرى، راجعاً الى اليمين:

انني لا أكره امزوحة بين والفينة والفينة ولكن مع ذلك يوجد... باللعجب، اعيدي الي ساعتي يآآنسة مرغريت.

مرغريت:

الم تجدها؟

مؤنس، يهم بالابتعاد:

سأطرح ثيابي في بيتي.

مرغريت، دائمة التشبث به:

لكأن صحبتنا تضايقك. امكث عندنا.

راؤ ول:

ما قولكم في حمامة محوطة بالبزاليا، مسقية بخمرة اورليان!.

مؤنس:

ماذا؟ ماذا؟

هنرى:

لقد فتشت عبثاً...

مرغريت:

مسألة غريبة. كانت في يدى قبل اقل من ربع ساعة.

هنرى:

ساغدو صفر اليدين اذا خسرت ساعتي! انني امروء دقيق. وليس بمقدوري ان أحيا دون معرفة الوقت.

مؤنس:

لعلها تدحرجت تحت اثاث.

هنرى:

لايوجد اثاث.

راؤ ول، ماراً قرب هنرى:

دعنا ننعم بالهدوء من جهة ساعتك. اذ لابد من ظهورها.

هنرى:

واذا لم تظهر بعد لأي، فقد ضاعت.

راؤ ول:

حسناً. اشتر ساعة اخرى.

هنرى:

لن تكون مثلها. فساعتي لم تكن تشبهها اية ساعة. لقد كانت على

وجهها شمس صغيرة من الميناء الزرقاء، تعودت عليها. كانت ساعتي اخيراً. ساعتي المسكينة!

(تتابع مرغريت كافة حركات مؤنس لتمنعه عن نشل الساعة من جيب الرداء).

مؤنس، على حدة:

رغبتي شديدة في التملص والفرار.

راؤ ول، لهنري:

كيف حالك الآن؟

هنري:

حالي... لم تعد الي ساعتي.

مرغريت:

اعني على البحث عنها، يامؤنس.

هنري:

آه! اجل، لن تجديها، قضي الأمر!

(يجلس على اليمين والكآبة بادية على اسارير وجهه).

مرغريت:

ينبغي ان تكون قد طارت.

مؤنس:

سرقت! ولكن من سرقها؟

لم يدخل هنا احد.

مرغريت:

قلت طارت:

راؤ ول:

ذلك اقرب الى الواقع. ولكن هنري يبدو وكأنه ثكل ابنه البكر.

(مؤنس يواصل محاولة الفرار، ومرغريت تتعلق بتلابيبه).

هنري:

اهزأ بي اذا شئت. لقد احببتها. لقد اعجبت بها طويلاً وهي على كانون جدتي. في الغرفة الخضراء حيث تتقد اروع نار. لم اعرف آنذاك مامعنى كون الانسان فقيراً، كنت العب طوال النهار في ركن امام هذه الساعة. يخيل الي انها كانت ترمقني بنظراتها الهادئة. لقد انقضى زمن الفطائر والسرر الوثيرة الدافئة.... وساعتي تتذكر كل هذا، وطقطقاتها كانت تحدثني بخفوت...

مرغريت، على حدة:

تؤلمني حالة هذا الفتى السريرية؟

راؤ ول:

حسبك! حسبك! هل في نيتك ان تبكي؟

هنري:

هب انني سابكي؟ هل رأيتني منغمساً في الملذات؟ مسرفاً مبذراً، لاعباً لعبة الدومينو مثلك؟ ان لذتي الوحيدة هي القبوع في منزلي للعمل. وكانت لي ساعتي التي صحبتني صحبة صديق... وها هي قد ضاعت!

مرغريت:

صبراً... تذكرت الآن!.... لقد وضعتها سهواً في جيب ردائك.

مؤنس، على حدة:

آي!...

هنري، منقضاً على مؤنس منتزعاً الساعة من جيب الرداء، ملوحاً بها في الهواء. ها هي ذي! ها هي ذي! (يقبلها ويرقص). زجاجتها محطمة. ساضع لها زجاجة اخرى! مامعنى هذا؟ لقد ملكتها.

(يمضي الى اليسار).

مؤنس:

ردي علي نقودي اذن.

مرغريت:

اي نقود؟

مؤنس:

هل كنت تعتقدين انني اشتري هذه الخرقة بعشرين فرنكاً؟

راؤ ول:

ماشاء الله! لقد كنت تعرف اذن ان الساعة كانت في الجيب؟

مؤنس:

لاأقول هذا.

(تستعيد مرغريت الرداء من يدي مؤنس وتضعه على كرسي على الجهة اليمنى).

مرغريت، تهبط السلم بين هنري وراؤ ول:

ماهي فكرتك حول الموضوع، ياسيد راؤ ول؟ حول هذا المسكين مؤنس الذي يدعي انه من صفوة الناس الشرفاء!

راؤ ول:

ليست هذه هي ضربته الاولى. لقد سبق ان نسينا ليرة ذهبية في صدرة..

مؤنس:

ليس هذا بصحيح: لم يكن فيها سوى خمسة فرنكات.

راؤ ول:

اتفقنا. انا اشهدك على ذلك.

(يمضى الى اليسار).

مرغريت:

آه! مؤنس! ماكنت اتصور ان هذا الامر يصدر عنك.

هنري:

لقد ابتز الشقي قطعتي الذهبية! وكم تشبث لابتزاز ساعتي! مؤنس: اؤكد لك انني بخصوص الساعة كنت اجهل... اما عن الخمسة فرنكات، فقد فعلت مافعلت مزاحاً، او بالاحرى لتلقينك درساً في النظام... ذلك لانني انظر اليك نظرتي الى اولادي كما هو شأني في كل تصرفاتي... ويحز في نفسي ان اكون موضع ريبة امام سيدة وانا في هذه السن العالية!

مرغريت:

لاتبك، ايها النبيل مؤنس، لأننا لن نخبر الشرطة.

هنري وراؤ ول:

هنري:

فلنعانقها!

مرغريت:

اما المعانقة فلا، يا اصدقائي. نحن جارة وجاران. ولكن الحرمة باقية بيننا. ارتدوا ثيابكم ولنرحل! على انكم انتم الذين دعوتموني، وانا المنفقة، دون ملاحة. (تمر بجوار مؤنس). حسناً يامؤنس المسكين، للخداع خداع ونصف!

يدنو، اثناء الكلمات الاخيرة راؤ ول وهنري من الرداء الذي علقته مرغريت على قفا الكرسي. يمد هنري اليد اليسرى، وراؤ ول اليد اليمنى وهما يرمقان مرغريت. يبحثان لحظة عن الردن الاخرى، ثم يلتفت كل منهما الى الآخر. الرداء مشقوق شقين من الظهر.

راؤ ول:

انها غلطتك. لانك لن تكف عن التزمل بهذا الرداء!

هنري:

حسناً، ممتاز، لن نتشاحن بعد اليوم على هذا الموضوع. (يقذف راؤ ول وهنري بقطعتي الرداء الى مؤنس). احتفظ لنفسك بالرداء يامؤنس!

مرغريت:

هنا فتق يجب رتقه! ولكن لنرحل والا فاتتنا المركبة.

جميعهم:

فلنرحل! فلنرحل!

الغنوة الختامية

العنوان: هذه الطالبة المرحة.

الطلاب:

ليس لدينا عمل خطير، ولا أوقات فراغ تصلح للغرام! فلا ينبغي ان نخسر يوم الاحد: لأن الله لم يخلق الا احداً واحداً كل ثمانية ايام.

حينما يشدّنا هدف واحد خارج عنا، حينئذٍ فقط، نتفّس الصعداء، لأن الاختبار يعلمنا أن الحب لايتحقق بأن ينظر كل منا إلى الآخر، بل أن ننظر، معاً في اتجاهٍ واحد.

سان اكزوبيري

فصلان من رواية

الثعبان الذهبي

سيرو الكريا

ترجمة : منير عبد الأمير

ولد في عام ١٩٠٩ في بيرو، وعندما كان في الثالثة من عمره انتقل والداه الى مزرعة على ضفة نهر مارانون وهناك سمع لأول مرة بالحكايات والاساطير كما يرويها الناس في بيرو.

وفي السابعة من عمره ارسلوه الى مدرسة في مدينة تروجيللو وكان أحد معلميه الشاعر الموهوب سيزار فاليجو، وفي عام ١٩٣٠ دخل الجامعة، وفي عام ١٩٣٤ في تشيلي عمل كصحفي وكانت، روايته (الثعبان الذهبي) هي اعادة كتابة وتوسيع لقصته (الطوف) التي كانت قد حصلت على الجائزة الأولى في مسابقة للقصة قد اقامتها دار نشر في تشيلي. وفي عام ١٩٣٦ تدهورت صحته فدخل مصحة لعلاج مرض السل حيث بقي هناك لمدة سنتين، وخلال فترة نقاهته كتب روايته الثانية (الكلاب الجائعة) التي حصلت على الجائزة الأولى في مسابقة قام بها ناشر في سانتياغو. وفي ١٩٦١ نالت روايته (عالم واسع وغريب) جائزة قدرها (٥٠٠٠) دولار امريكي لأحسن رواية لكاتب من امريكا اللاتينية من دار النشر فارار ورابنهارت في نيويورك. كما ان الكاتب قد اسهم في التدريس في جامعة بورتوريكو. وفي هذه الترجمة دراسة عن رواية (الثعبان الذهبي) وفصلان منها المعنونان (الخارج على القانون) و(كوكه).

حول رواية (الثعبان الذهبي)

بقلم / هارّييت دي اونيس

ريوبدراس، بورتوريكو

إن نهر (المارانون) هو بطل الرواية الحقيقي في كتاب (الثعبان الذهبي). انه يجري تجاه الشمال الشرقي منحدراً من الجبال العالية في بيرو، ثم تصب فيه روافد متعددة فتزداد مياهه، وفي البرازيل تتصل به أنهر اخرى نابعة من الشمال لتكوّن نهرا هو اضخمها جميعاً: (الأمازون) أو «ام المياه».

وقد اخترنا كلا من هذين الفصلين لمايتمتعان به من التكامل القصصي ومع انهما فصلان من رواية لكنهما يبدو ان شبه مستقلين.

لقد سجّل التاريخ اسم اثنين من بين العديد من الرجال الشجعان الذين تحدوا النهر بقوتهم، وهما: (فرانسيسكو دي أوريلّانا) و(لوب دي أكيير) وقد شارك كلاهما في غزو بيرو مع فرانسيسكو بيزارو. لقد شارك اوريلّانا ـ الذي اكتشف مدينة كواكويل ـ في البعثة التي نظّمها سنة ١٥٤١ قريبه الونزالو بيزارو ـ

وهو اخ غير شقيق لفرانسيسكو ـ للبحث عن مملكة الدورادو الخرافية وعن بساتين القرفة المزعومة . لقد تمّ تحضير بعثات قليلة بعناية فائقة وتفكير مسبق الا انها مع ذلك صادفت مصاعب جمة ، لأن معظم الهنود الذين تم تدريبهم لأداء واجباتهم في كيتو قد مرضوا أو ماتوا حين نزلوا الى الاراضي الاستوائية الواطئة ، ومثل ذلك حدث لعدد من الاسبان . ان منطقة الغابات الحرجية الكثيفة تجعل استعمال الجياد مستحيلاً ، كما نفدت سريعاً التموينات الكثيرة للجماعة . واستناداً الى ماتقدم فقد تقرر بناء قوارب والابحار بها الى اسفل النهر الذي اتبعوه آملين ان يجدوا الأراضي الغنية حيث الغذاء الوفير، التي اخبرهم عنها الهنود المقهورون ـ وربما للتخلّص منهم ـ قطعوا الاشجار ونشروها وانتزعوا المسامير من كل نعل للجياد ، وصنعوا الاشرعة والبزّات من الاغطية وجلود الجياد . وبعبقريتهم الخاصة صنعوا مركباً شراعياً ووضعوه عند نقطة على نهر كوكا الذي سمّوه (إلباركو) اي القارب . كان (اوريّلانا) هو الذي ترأس المجموعة ورافقه صاحبه (فراتي جاسبر دي كارفا جال) الذي كتب وصفاً عظيماً عن مخاطر الرحلة والستين رجلاً الذين اشتركوا فيها . لقد انحدر مع النهر وكان قد رتّب أن يلتقي بيزارو في الموعد بعد اثني عشر يوماً . لقد كانت تلك هي آخر مرة رأى فيها اعضاء البعثة اوريلاّنا أو القارب .

ولا أحد يدري حتى الآن ما اذا كان لم يستطع اللقاء بـ (بيزارو) في الموعد أو ان نزعة التمرد التي كانت تصاحب الاسبان الغزاة قد قادته لأن يقرر القيام باكتشافات حسب هواه . (لقد اتهمه بيزارو بتهمة الخيانة الا ان المحاكم الاسبانية برأت اوريلانا منها) ، وقد اوصلهم نهر كوكا الى نابو ومن ثم الى نهر ماراتون الذي ابحروا فيه لشهور عديدة قاسوا فيها الجوع والمناقشات مع الهنود والصعوبات الملاحية من كل نوع حتى وصلوا الى اكبر نهر لم يروا مثله سابقاً فاطلقوا عليه اسم (الامازون) لما تخيلوا فيه من نساء محاربات شبيهات بالمنقوشات على التحف القديمة . واخيراً وبعد ثمانية أشهر تقريباً بعد الاقلاع دخلوا المحيط الاطلنطي من مصب النهر قرب مدينة بارا الحالية . لقد ابحروا في النهر من اقصى اعالي المياه الى البحر المفتوح ، وبذلك كانوا اوائل الرجال البيض الذين قاموا برحلة كهذه وربما الرجال الأول على الاطلاق .

لم يتفق المؤرخون على الشخص المريك (لوب دي اكيير) ، ورأى البعض انه كان مجنوناً أو رجلاً بدون مبدأ ، وشرير . أما البعض الآخر فقد رأوا فيه رائداً للاستقلال الامريكي لأنه هزأ بسلطة فيليب الثاني ، وفي رسالة تحدّ ارسلها اليه أعطى الحق لمالكي الأراضي الجديدة في حكم انفسهم . وفي عام ١٥٥٩ كان هو أحد الذين رافقوا (بيدرو دي اورسوا) في بحث آخر عن (الدورادو) . لقد أبحر الفريق في نهر هوالاكا ومنه الى نهر (مارانون) . ولم يمض وقت طويل حتى بث لوب دي اكيير ـ بمكره وحيلته ـ الخلاف والنزاع بين اعضاء الجماعة وخلق بينهم الاستياء ، ثم قام بقتل بيدرو دي اوسوا وترأسهم ثم انحدر الى المارانون ثم الامازون . وقد سمى جماعته انفسهم المارانونيين نسبة الى النهر الذي أبحروا فيه . وبدلاً من الاستمرار حتى المحيط الاطلنطي عن طريق نهر الأمازون فانهم وصلوه باتباع (كاسكيبره) وجداول (اورينوكو) ثم نزلوا الى فنزويلا وهم ينهبون ويقتلون حيثما ذهبوا . لقد كانت سلطة الملك قوية لاترحم فتم اخيراً محاصرة العصابة المتمردة وسحقها من قبل قوة اسبانية . لقد هجره العديده من رجاله أما بسبب قسوته أو لخوفهم من المصير الذي ينتظرهم كعصاة . لقد تمّ تطويقه واطلاق النار عليه في البيت الذي احتمى فيه ، وكان قد طعن ابنته وقتلها كي لاتسقط في ايدي اعدائه ، وقال عن الطلقة الاولى التي اخطأته : (اطلاقة رديئة) ، وقال عن الثانية وهو يسقط من اثر الجرح المميت : (اطلاقة جيدة) .

لقد تركّز وجود قوم من نسل اسباني وهندي عرفوا باسم جولوز (CHOLOS) من كالمار حول هذا النهر الهائج الذي وصفه الكاتب (الكريا) في هذا الكتاب (الثعبان الذهبي) ذي الروح الملهمة والرقيقة والمليئة بالألوان . ان النهر هو صلتهم بالعالم ومصدر معيشتهم ، فعليه يتنقلون في عملهم كنوتية ينقلون المسافرين والماشية ويحملون منتجات ارضهم الخضراء الى الاسواق والمعارض حيث يجدون أيضاً لهوهم وحبيباتهم ويلتقون بممثلي القانون ، وهي تجربة غير سارة دائماً . وبدلاً من العدالة والمساواة على طريقة الأجداد حيث ان كل مجتمع كان حلقة في سلسلة من السلطة تؤدي الى عرش (الانكا) ، وحيث كانت

واجبـات كل انسـان وحقـوقـه محفـوظـة ومصـانـة خلال قرون، وبـالاخص منـذ استقلال البلد، فان الحكومة قد أوجدت للتدخل في طرقهم الشـريفـة ولجبـايـة الضرائب منهم، ولسوقهم للخدمة العسكرية وللتضامن مع مضطهديهم،وعندما كانوا يعلنون العصيان فانها تطاردهم وكأنهم شقاة اثمون.

ان جميـع ماأشيـر اليه في (الثعبان الذهبي) يصبح اكثر وضوحاً في روايـة الكريا الثانية (الكلاب الجائعة) التي تصف حياة الرعاة في النجـود، أوروايتـه الثـالثة (عالم واسع وغريب) فهي ملحمة. وبخـلاف ما في الـروايـة الاخيـرة فاننا نجد في (الثعبان الذهبي) نوتيـة كاليمـار ليسـوا هنـوداً، وانمـا هم خليـط من الـدم الاسباني والهندي وقد جلبوا الى الهنود ـ اضافة الى الايمان بالقضاء والقدر والـرضـا والصبر ـ اعتداد اجدادهم الاسبان بالنفس وعدوانيتهم. وبطـوف هش من خشب البلزا وبمهـارتهم وشجـاعتهم ركبوا النهر العظيم كأنـه فرس، ملتقين بكـل اهـوائـه، متفـوقين على تيـارتـه الخـادعـة وغلبـوه سرعـة وسـاووه مكـرا. «اضعف الطوف من بناء هش، وهو يطفو على المياه الهادرة وكأنه يطفو على الخطر نفسه. انه يحمل حيوات رجال وديان (المارانون) المجازفين بانفسهم». انهم يتحدّونه كما ورد في اغنيتهم:

يانهر المارانون، دعني أعبر،
انت قوي وجبار،
ولاتتسامح ابدا.
يانهر المارانون، لابد أن أعبر
انت لديك مياهك،
وانا لي قلبي.

هذه هي كلمـات الـرجـال ذوي القلوب الشجـاعـة في العالم باجمعـه وهي تذكـرنـا بكلمـات (جـون هنري) الرجل الذي لوى الحديد واقسم:

ان من يسمح للبخار ان يسقطه أرضا
فانه سيموت وبيده المطرقة

ان الخصم يستأهل احترامهم ويستحق اعجابهم. «كان هناك خلاسي شجاع» هكذا يقول الراوية لوكاس في احدى المناسبات مخاطباً دون ماتياس الذي ابتلع النهر ابنه. «التفت العجوز الي، وحدجني بنظرة جاءت من اعماق القرون السحيقة، وقال: (هكذا هو النهـر. ان محـاولة اخذ احسن مافيه يعني الموت لنا في بعض الاحيان، ولكننا لانهرب منه لأننا رجال وعلينا ان نواجه الأمور على علاتها»

ليست القسوة مقتصرة على النهر فالارض ممكن ايضاً ان تكون قاسيـة. ان مهنـدس المناجم الشاب الذي نزح من (ليما) محملاً بخطـط لاستثمـار المناجم في المنطقة ولجلب التقدم الى هؤلاء النـاس الـذين ينظـر اليهم كجهلة الـذين رغم ذلك ـ كاد وجودهم البسيط المتناغم ان يصرفه عن هدفه، يموت قبل ان يحقق أياً من مشـروعـاته بلدغة حية صفراء صغيرة او بلدغة من الثعبان المميت (انتبـواراكـا) أومن لدغـة ثعبـان ذهبي آخـر كمـا لو انـه يتأمل في لحظات قليلة قبل حادثته المأساوية: «هنا، الطبيعة هي القدر أو المصير».

ان (سيـرو الكـريـا) شاب من مجمـوعـة الـروائيين الموهوبين الـذين انجبتهم امـريكـا الـلاتينية في العشـرينـات من القـرن العشـرين، ومنهم ريكـاردو جيـرالـديس من الارجنتين، وروملو جاليجـوس من فنـزويـلا، وجـوزيـه امستـاسيو ريفيرا من كولمبيا، وجوزيه لينز دوريجو وجورج امادو من البرازيل، وآخرون غيرهم. ان هدفهم الفني كان اكتشاف واقع أرضهم واناسهم والتعبير عنه. ان عالم المـارانـون معـروف من قبـل الكـريـا بحميمية كما يعرفه النوتي الذي حكىٰ لنا عنه الكريا نفسه.

لقـد ولـد الكـريا في الرابع من تشرين الثاني **١٩٠٩** في مزرعة بمقاطعه هواما جوكو، وعندما بلغ الثالثة من عمره انتقل والداه الى مزرعـة اخـرىٰ في المقـاطعـة نفسها وعلى ضفاف المارانون تعود ملكيتها الى جده. وكان لداته اطفالاً مثل اولئك الذين وصفهم في كتـابـه، ومن افـواه الخـدم وعمـال المزرعة سمع الحكايات التي رواهـا والاغنيـات التي تذكـرهـا ـ وقد كتب ـ (لم انس الحياة التي عشتهـا هنـاك ولاتجـاربي وانـا في رحلاتي في الاراضي المرتفعة الخفيفـة الهـواء ولا المعـانـاة التي رأيتها بعيني ولا القصص التي

سمعتها. كان والداي هما معلمي الاولين. ولكن شعب بيرو باجمعه صهرني نهائياً مثله، وجعلني افهم احزانه وافراحه، وعظمة مواهبه في الذكاء والثبات التي تجوهلت، وقدرته الخلاقة، ومقدرته على الاحتمال). وعاش في المزرعة حتى بلغ السابعة فارسلوه الى مدرسة في مدينة ترجيلّو. وكان أحد معلميه (سيزار فاليجو) ذلك الشاعر المعذب الموهوب الذي أوصل الى طلابه الموهوبين مثله بعضاً من عطشه الملتهب للعدالة الاجتماعية.

لقد :لاحظ الناقد لويس البيرتو سانجيز - وهو من بيرو - ان العقلية في بيرو قد تلقت بين عامي ١٩٢٠ - ١٩٢٤ سلسلة من الضربات أثرت بشكل عميق في العناصر الشابة. لقد حصل تعاون حميم بين العمال والطلبة من خلال جامعات الشعب. واصبح الجنودهم النقطة البؤرية فيما يكتبه كتاب بيرو. ورغم اهتمامهم بالاعتبارات الجمالية فقد تركّز اهتمامهم على المشاكل الاجتماعية، واصبح الشعر والنثر سلاحين في النضال. ومن هذه المجموعة من الشباب جاءت اعظم الانجازات في الكتابة النثرية لهذه الفترة: حفنة من كتاب القصة بنية الاتجاه الى كتابة الروايات امثال: (الثعبان الذهبي) و(الكلاب الجائعة) و(عالم واسع وغريب) لسيرو الكريا.

وفي عام ١٩٣٠ دخل سيرو الكريا جامعة تروجيلّو إلاان مشاركته في النضال ضد الديكتاتورية التي كانت تحكم بلده منعته من اكمال دراسته. وكان أحد المؤسسين لحزب (ابريستا) في تروجيلو وقد سجن في مناسبات مختلفة لنشاطاته السياسية حتى نفي الى تشيلي عام ١٩٣٤، وهناك حصل على معيشة غير مضمونة كصحفي وكاتب. واحدى قصصه القصيرة (الطوف) قد أعاد كتابتها ووسّعها لتصبح (الثعبان الذهبي) التي نالت الجائزة الاولى في مسابقة الرواية التي اقامتها دار نشر ناشيمنتو في سانتياغو في تشيلي.

ان الكفاح السياسي الذي خاضه وصرامة السجن والنفي قد انهكت صحته فدخل مصح المسلولين عام ١٩٣٦، وبقي هناك لمدة سنتين، غير ان فترة النقاهة لم تكن فترة خمول إذا أثمرت روايته الثانية (الكلاب الجائعة) وقد نالت هذه أيضاً الجائزة الأولى في مسابقة رعاها ناشر آخر في سانتياغو كما ان رواية (عالم واسع وغريب) قد نالت جائزة اخرى وهي تقدم نظرة بانورامية واسعة جداً عن بيرو وتركز على المجتمع الهندي في رومي (RUMI) بما في ذلك حياته ودماره وتشتت اعضائه أو افراده.

ان هذه الروايات الثلاث التي تضمنت عهداً من عهود بيرو تؤشر الى ظهور الاراضي الخلفية والمقاطعات في المشهد الادبي الذي كانت تسيطر عليه (ليما) حتى ذلك الحين، التي كانت بعيدة روحياً من باقي ارجاء القطر ومشاكله، فلأغلب سكان الريف هنوداً أو خلاسيين لم تكن العاصمة الجميلة التي تحكم القطر وتنشر القوانين تعني الأشيئاً قليلاً أو لاشيء. وكما عبر أحد الشخوص في (العالم واسع وغريب) بقوله: «ليما هي حيث يوجد السجن»، وكان الكريا هو الذي يتحدث بلسان الهندي ماشه في (الكلاب الجائعة): «ان الكلاب الجائعة هي نحن».

ان الكريا كاتب اعظم من أن يقبل ان يكون احتجاجه ضد اللاعدالة والاهمال اللذين يرزح تحتهما مواطنوه مجرد قنوات اجتماعية محاصرة بلحظة من التاريخ. فهو مثل سلفه الادبي - جاركيلاسودي لانيجا - الذي كان خلاسياً وابناً لأحد الفاتحين واميراً من الأنكا الذي لنا في كتابه (تعليقات ملكية) صورة لاتنسى عن إمبراطورية الانكا، ولذلك فان كتب الكريا تقف كرؤية وتقدير لشجاعة مواطنيه واحتمالهم واستقامة رأيهم حينما تختفي الظروف التي اجبرته على رفع احتجاجه.

لقد خلق عالماً مأهولاً بكائنات تعج بالحياة بأتراحها وافراحها. بتطلعاتها واخفاقاتها، وجميعها مخضّبة بالشعر الذي ينبع عاطفة استعادت ذاكرتها بهدوء.

وعندما مدّ التقدّم جسوره عبر المارانون المعربد وفتحت القنوات لتمتصّ مياهه الخداعة واختفى النوتية من كاليمار وانجزت اعمالهم فان رواية (الثعبان الذهبي) ستظل شاهداً على الايام التي كان - النهر يجري فيها طليقاً وشجاعا لايكبح جماحه الا الرجال الجسورون.

الخارج على القانون

انه كماء النهر، لم يكن هادئاً قط يجيء ويذهب. انه في لحظة يذهب الى اعلى وادٍ عميق، وفي اخرى كان يأتي مع مجرى النهر الى اية مسافة؟ كم يستغرق من الزمن؟ انه لن يستطيع الجواب أبداً. المصادفة تتحكّم في حياته، وهكذا فالزمن والمسافة لا وجود لهما بالنسبة اليه لقد سافر حتىٰ وهو في وقت راحته، لانه اذاما توقف فذلك لأنه يتهيأ ليبدأ من جديد.

انه مخلوق بشري مثلنا جميعاً، مثلك، ومثلي عدا كونه خارجاً على القانون. كان القانون يلاحقه وهو يدع نفسه لتموت بوصة بعد بوصة على ان يسمح بان يمسكوا به ويجلبوه الى المدينة الصغيرة، حيث يتركونه يتعفن كقطعة عديمة القيمة من سقط المتاع في زاوية من سجن ما في الوقت الذي ستتجمع فيه كومة من الاوراق الرسمية علىٰ منضدة ما. وعندما يعتبر ملف الوثائق القانونية كافياً، سيأخذونه من قلم العاصمة الى (ليما)، الى تلك المدينة الشهيرة التي صارت معروفة لسببين: فيها يغيرون الحكومة ولديهم هناك واحد من اكبر السجون، ان من السهولة ان تدخل فيه لكن القلة النادرة تخرج. ثم ما الفرق بين عشرين عاماً أو اكثر في السجن والموت؟ وحتى بعد انتهاء المدة المحكوم عليه بها، فالمرء سيكون دائماً سجيناً، لأن على عينيه سيكون وشم القضبان التي جعلت روحه سجينه، وكبحت شهوات جسده، ودمرّت اعصابه، وعفنت عظامه.

وهكذا فالخارج على القانون عرف بما سوف يفعله حين يتعلّق بحياته الحائرة. وجرف النهر صار ارضه ووطنه. لقد حماه واطعمه، وطمأنه وقوّاه أيضاً. والى ذلك المجال الوعر من الصخور الصلبة، ويرجع صدى صوت النهر، وهو على شيء من البرودة وذو أشجار تحرقها الشمس ـ كان خشناً وقاسياً وجعل الرجل قوياً وكيّفه على صورته وفي الوقت نفسه يحتضنه بقوته الدافئة.

وذات ليلة، توقف حصان قدّام بيتي وشخص ماترجّل وطرق بابي.

ـ (هي ي، سيتانو)

كان ابي قد مات منذ عدة اعوام، وهنا شخص يعتقد انه مازال حياً. من تراه يكون؟ لقد تكلم بصوت عميق واضح ونادىٰ:
(ناميج NaMeche)
اجبته وانا انهض:
ـ (دقيقة لاغير، يارجل)
لما فتحتُ الباب كان هناك رجل واقف لم استطع ان اتبين الحدود الخارجية لقامته ولا ملامحه. كان الظلام يحجبه.

ـ (هل كايو وناميج هنا؟)
ـ (لا، لقد ماتوا منذ وقت طويل. انا لوكاس، ابنهما)
وضع على كتفي يداً سميكة ثقيلة. كان هناك شيء ودود في لمسته.

ـ (لقد عرفتك حين كنت صغيراً، وانت لاتملك حتى اليوم ادراكاً حسناً، والآن انت رجل.. هل تستطيع ان تدعني أبيت هنا؟)
ـ (بالطبع)
ـ (حسناً اذن، سأترك لحصاني العنان. هل الجرن مازال هناك عند ذلك الجانب كما كان سابقاً؟)
ـ (نعم، انه هناك)

انزل الرجل سرجه بسرعة وقاد الحصان بعيداً، وفي الوقت نفسه كانت (فلوريندا) قد بدأت باشعال نار لتدبّر له شيئاً ما يأكله ولما عاد جلسنا حول النار.

كان وجهه صلباً كأنه نحت من صخر بضربات قليلة من مطرقة. لم تستطع لحيته الشائكة المنتفشة ان تخفي الخطوط الثابتة لفكّه. ورغم ان هناك كآبة في عينيه الساكنتين الثابتتين لكن كانت فيهما نظرة تصميم أوعزم. وقد تدلت خصلة شعر أشيب

على جبينه تحت قبعة ممزقة من سعف النخيل، واذناه كانتا دائماً في انتباه مستفز في كل دقيقة، لذلك كانت الضوضاء التي تحدثها فلوريندا وهي تكسر عصا على ركبتيها تجعله يدور بسرعة حول نفسه، وعندما ادرك سبب الضوضاء ظهرت على شفتيه السمراوين المضمومتين بحزم ابتسامة باهتة.

قال، فيما بعد:

- (انت تعرف ياولد باني اعاني متاعب من القانون)
- (منذ مدة طويلة؟)
- (مدة طويلة، حتى اني لا اتذكر طولها الآن. أكثر من عشرين..)
- (عاماً؟)
- (نعم)

ثم اخرج من جيبه رزمة ملفوفة بربطة حمراء ثم بدا الخيط الاسمر والنحاس الأصفر لرصاصات المسدس.

سأل فلورنيدا.

- ((هل لديك قليلاً من الشحم «الكريز»؟

دلك الرصاصات واحدة بعد أخرى بالشحم..

- (إنها دفاعي. مامصيري بدونها؟ لن يحترم الرجل الفقير ابداً الا عندما يستطيع ان يقتل)

لقد انجز مهمته بسرعة رغم حجم يديه ذات العقد.

- (ولماذا كنت خارجاً على القانون لتلك المدة الطويلة؟)
- (إنها قصة طويلة. انا من هنا، من كاليمار ولو اني اعتقد ان كبار السن فقط هم الذين يتذكرونني الآن. إن اول شيء حدث بصورة خاطئة كان في المدينة الصغيرة، حيث كان هناك احتفال في عيد. ذهبتُ الى هناك لأبيع الكوكه العائدة لي، وقد حدث ان شربت جرعتين من المشروبات في ذلك اليوم الكبير من العيد. وكانت هناك جماعة من كبار المدينة راكبة على جياد فاخرة. كان احدهم راكباً حيواناً ناري الطبع، ودون اقل اعتبار للناس الذين كانوا يسيرون في الشوراع وطأني - نهضت وقلت له رأيي فيه. فثار جنونه وادار حصانه في اتجاهي، ووطأني للمرة الثانية. هذه المرة، حينما نهضتُ لم اقل له اي كلمة لكني سببت له جرحاً في بطنه من القوة بحيث خرجت امعاؤه أولاً ثم وقع متمرغاً بعدها.

وتبيّن فيما بعد انه من ملاّكي المزارع، ولاحقني القانون، فاضطررت الى الهروب. تركت هذا المكان. لو انها كانت بعض المتاعب بين الناس الفقراء، اذن لتناسوها، ولما اثمرت اي شيء، لكن لأن القتيل (جنتلمان) لن يتساهلوا ابدا. ومر الزمن وانا مازلت خارجاً على القانون وجاءت شرذمة للقبض علي. ووجدت نفسي اعدو من على جانب من الجبل لأنهم حاصروني. احدهم - وكانوا يسمونه ملازماً - اعتقد بانه سيطر عليّ وكان يقوم بالتسديد حين سبقته في سحب المسدس وتركته ميتاً كمسمار الباب. ومنذ ذلك الوقت استمرت الاشياء تسير من سيء الى أسوأ. وانا قد جئت تو من (جكومباي)، فقد انتابني شعور بانهم في أثري)

كان قد انهى عمله واعاد شحم التزييت (الكريز) الينا.

- (ان هناك دائماً بعض الأوغاد جاهزون لادخالي في السجن. لم يكن لدي اي حظ، فما ان استقر في مكان وأحصل على قطعة أرض لأزرعها إلاّ وبصورة فجائية يشمّون مكاني ويصبح عليّ أن ابدأ بالتجواب مرة اخرى. وفي تلك المتاعب مات آخرون أيضا. وحتى لو قتل احد مالكي المزارع المدنيين فانه يبقى هناك الملازم والآخرون. انهم الآن حتى يلومونني على جرائم قتل لم اقترفها أنا. وما ان يقتل اي شخص في أي مكان في الجوار حتى تقول الشرطة: (انه عمل آخر من اعمال ريبرو) وعلى جري كلامهم لا ادري كم انا قد قتلت. علي بالصبر..)

تناول طعامه بمتعة واضحة جدا.

- (آه ياولدي، لو أنك عرفت كم هو طيب مذاق شيء حار من يقطينة او من زجاجة ماء. وقد مر بي وقت لم يكن لدّي أي شيء يؤكل غير السفرجل الهندي عندما كنت في اعلى الوديان الضيقة).

- (وكم هي العقوبة لخروجك على القانون؟)
- (اذا حسبنا كل جرائم القتل التي وضعوها عند بابي، فلن اعرف كم المدة. وممكن اني للآن لم اعرف. لقد سموني بالقاتل المريع. ولكن بقدر مايتعلق الأمر بضميري، فأنا لم اقتل سوى ملاّك المزرعة والملازم واثنين من الخيّالة اللذين حاولا القبض

علي، وفعلتُ كل ذلك دفاعاً عن النفس)

- (نعم. ان اسم ربيرو معروف جيدا)
- (انت ترى، حتى انا لا اعرف كم عدد الناس الذين يفترض اني قد قتلتهم).
ولوى فمه بابتسامة.
- (والآن، الى اين انت ذاهب؟)
- (الى اعلى التلال. لكن من الافضل لك أن لاتقول اي شيء عن ذلك. لقد كُنت اسافر كثيراً. انا في وطني عند النهر كأي رجل طيب من الوادي لقد اخبرتك انني من هنا واريدك أن تعلم بانني كنت صديقاً طيباً لأبيك. اني اعرف البلاد في كل مكان حتى ميناء (بالساس)، من منبع النهر منحدراً حتى هوانوكو تقريبا. كان ممكناً ان أجد لنفسي مستقراً في مكان ما لكني لم املك الحظ. وبعد كل شيء، فهذا وادضيق وهو مكان جيد للاختباء - اذا هبطوا من احدى الجهات استطع ان اعبر الى الاخرى، انا وحصاني وكل شيء. واذا لم استطع ففي امكاني ان انحدر من الجرف الصخري. والنهر دائماً طيب).

وبعد ان انهى الخارج على القانون طعامه، افترش سقيفة الباب، مستفيداً من بطانياته وحشيات القش التي كانت على ظهر حصانه. وتوقفنا عن الكلام لندعه يحصل على راحته، وذهبنا الى العشة ودخلنا فيها وبعد فترة قصيرة سمعنا تنفسه العميق المعتاد وعرفنا انه قد نام.

وفي وقت مبكر من الصباح وكان الجو لايزال مظلماً جاء الينا ليقول لنا: الوداع.
قال بجفاف لكن باخلاص:
- (حسنا ياولدي. ان اسمي هو ايجناسيوراموس وانت تعلم انهم يدعونني (ربيرو) ومن الافضل لك بكثير أن لاتقول اي شيء حول مجيئي الى هنا، لأن ألسنة مهذارة ما جنة موجودة في كل مكان. وكل ما بقي لي الآن لأفعله هو ان اذهب، واستمر في الذهاب دوماً ودون توقف. اذا ماحدث لك متاعب مع القانون، استطيع ان اساعدك بطريقة ما)

واضاف حين ركب الحصان وصار متهيئاً للانطلاق.
- (اذا مرَّ بكما شخص اسمه ريمون جارا، ويلقب بـ (بب) اسمحوا له بالسكنى لديكما، وسوف اخبره ان يأتي الى هنا)

ولمس الحصان بمهمازيه، حصانه الذي تراجع على قائمتيه الخلفيتين قبل ان ينطلق في عدوه. كان ذلك عند الفجر ولكن بدا لي ان النهار لن يطلع ابداً بالنسبة لهذا الرجل. انه سيكون دوماً في ظلمة وهو في هروب وخوف في ليل لانهاية له.. لكنه يبقى بلا جدران ولا قضبان حديدية، ليل فيه حرية، ليل في سمائه نجوم.

كوكه

كانت الريح وهي تعبر حقل الكوكه تحدث حفيفاً امام كوخي والأجمات تتمايل مظهرة اعالي اوراقها واسافلها في موجات كبيرة. إنها لعبة لاتنتهي من الاخضرار الشاحب والأخضرار الداكن، وقد سبب لي ارتفاعها وسقوطها دواراً وأنا جالس محدودباً على حجر أراقب الغروب. لفتني رائحة شديدة. كانت رائحة عشب الكوكه الذي يجففه المزارعون الآخرون في سلال من القصب. انه وقت القطاف الا انني لم اكن قد قررت متى أبدأ. ارتجفت يداي وسرت في جسدي رعدة عدم ارتياح قاتلة.

كان هناك حقل من عشب الكوكه يتمايل في وجه شقائي، يتمايل كما لو أنه يريد ان يخبرني بشيء، وجذبت ثمرة العلّيق الحمامات القمرية فجاءت تلتقط الثمر الأحمر وتغني الاغنية نفسها التي يود قلبي ان يغنيها، ولم ادر ماأذا كانت تلك الاغنية الكئيبة تخرج من صدري ام تدخل فيه، او اذا كان الحمام يغنيها أم انا الذي يغنيها، فالأمر على حد سواء، وسابقاً، كنت الأول في قطف الكوكه وتجفيفها ثم تعبئتها في السلال وتحميلها على ظهر الحمار لأذهب الى القرية لبيعها. اما الآن فانا اشعر بالخمول ولم تعد لدى اي قوة، واذا كان تمايل النباتات يصيبني بالأسى، وتبدو اغنية الحمام الحزينة وكأنها اغنيتي، فهناك شيء يزعجني اكثر من ذلك. ان عشب الكوكه الذي اعلكه وأعلكه يبدو مراً دائماً.

لقد صار كذلك منذ يوم سعيد أو شقي مثل هذا اليوم .

كانت فلوريندا قد اصبحت شقية منذ وقت طويل ، ثم بدأت تغني مرة اخرى وكنت ـ انا ـ اول من سمع اغنيتها الأولى .

وذات صباح كنت هناك حيث ينمو عشب القصب بجانب النهر عند سفح الجرف الصخري حيث يبتدىء الوادي لأقطع بعض القصب لصنع مصفار فسمعت اغنية صافية تنتشر مثل ضوء الشمس الساطع . استلطفتها . انها فلوريندا التي بعد ان انجزت غسيلها تعرت واخذت تسبح في النهر، وكانت القمصان المنشورة على القصب تتثاءب بنفسها الرطب.

كانت فلوريندا خشبية أرز منحوتة بشكل امرأة وفي الحقول المجاورة كانت الفواكه على الاشجار المثقلة بها تترنح برقة جيئة وذهابا، واستمرت فلوريندا في اغنيتها كما لو أنها تغني في قلبي والى الأبد اغنية الصخر والماء الحي . اغنية النهر .

كان نهر المارانون يعكس على جسدها الشاب الرشيق زرقته ذات الاتساع غير المحدود، وكانت الريح تهب والقصب كأنه مصفار تعزف عليه آلاف الاصوات . ووقفت فلوريندا هناك عارية ، كانت الطبيعية تحيطها موحية بالاعجاب بها، وحتى الجرف الصخري الخشن عدّل من حافاته كي يراها بشكل أحسن . كان لحمها كالطين النضيج ، وكانت اعضاؤ ها قوية وبطنها كانت ذات انحناءة رقيقة ، وكان نهداها الطاهران مصقولين واعدين بالحياة والعطاء نحت ابتسامة مشرقة من شفتيها المكتنزتين . اما العينان الشهلاوان الكبيرتان المحاطتان بظلال زرق ـ وهذا ماتتصف به النساء في هذه الوديان ـ فقد كانتا تراقبان بتكاسل اليدين الرشيقتين وهما تعبثان بماء أيار الرقراق .

وعلى مهل، تسللت اليها عبر القصب .

وناديت : (فلوريندا) وبصوت لم اسمع مثله من قبل وبنفرة جافلة اتخذت طريقها الى الضفة وسترت نفسها بملابسها بافضل صورة مستطاعة . لن استطيع ان اقول أي شيء تشبه نظرتها : نظرة حمامة ام بوم أو افعى . كنت اشق طريقي نحوها مثل (الكوجر) حين سمعتُ احدهم يصيح :

«فلورايند . . ا . . ا»!

ركضت مع مجرى الجدول خلال فراش القصب، وخرجت من الجهة الاخرى وبدأت اقطعّ القصب وانا اتميز غيظاً بمديتي العريضة، وكانت كل ضربة من سكيني تقطع حزمة . كان والدها ـ دون بانجو ـ **DON PANCHO** هو الذي كان قد صاح وأتى وبيده حزمة .

ـ (هل رأيت فلوريندا في هذا المكان؟)

ـ (هناك شخص ما يغني)

ـ (ان والدتها تريدها ان تغسل هذا، ايضا)

ـ (لابد ان تكون هناك في تلك الجهة)

وسألني الرجل العجوز وهو يحدجني بنظرة مريبة من عينيه الصغيرتين الحذرتين :

ـ (وماذا تفعل انت هنا؟)

ـ (جئت لاقطع بعض القصب لأصنع منه مصفارا . . فالزملاء في بامبارماكا يرغبون بهذا دائما)

ـ (ام م . حسناً ايها الرجل)

ابتعد دون بانجو ـ وهو يصفر ـ ويطأ جذور القصب .

ومنذ ذلك اليوم كنت انا نفسي ، ومع ذلك كنت شخصاً آخر شعرت بوحدة قاتلة في كوخي . علكت الكوكه بدون توقف وكانت بالنسبة لي دوماً ذات طعم مر . أكانت فلوريندا خائفة حقا؟ ألم تكن مندهشة ليس الا أم انها قد جُنّت؟ ان عشب الكوكه الملطف العظيم للألم جعلني اشعر بالحزن وقد تملك لحمي وروحي خوف خانق . قالت دونا ماريانا «لابد ان البرد أصابك» ولم يكن باستطاعتي الكلام كسابق عهدي مع عائلة روميرو والخلاسيين الآخرين . لقد اصبح وجودي لنفسي فقط ومع ذلك حتى وليس لنفسي فعلاً : للا أحد .

وفي الليـل، ارعبني نعيب البوم . هل انها تنبىء بالموت حقاً؟ بالطبع لابد ان نموت ، ولكن ليس بسبب ندائها، والا لكان أهل وادينـا قد ماتـوا جميعـاً، ولكن حتى هذا المنطق الـرشيـد لم يسـاعـدني وعنـدمـا بدأت جوقة النعيب وددت لولم اكن وحدي . ومن تجـاويف الظـلال كانت نذراًمفجعـة تهـددني ، والبـوم كانت تنبهني الى ذلك . لا، لم اكن أود ان اكون وحدي .

وكانت الكوكه مرة ، مرة دوما .

وظننت احيـانـا ـ ان الصبـاح باشعتـه المشـرقـة وطيوره الفرحة المزقزقة سيجلب السلام الى نفسي وان السعادة القديمة ستسري في عروقي واكـون فرحـاً بكوني حياً، وان ابذر وأحصد ، وان اعبر النهر بين الحين والآخر، وان اسمع الهمهمة الواسعة للغاية وخرير الميـاه المتـدفقـة بلانهـاية . . لكن عشب الكوكه مر المذاق، وهو لايكذب ابدا. لقد مر عبر طريقي شيء ماسيء الحظ .

ولكن ربمـا لا . مالـذي لاتعـرفـه الكـوكـه اللطيفة؟ ان كوكتي تطلب مني ان اكـون منتبهـاً كل لحظـة لاغير، وهي تمسح حياتي بعمق وتستشرف آثاراً تضللني . ان ورقة عشب الكوكه عاقلة وربما تحمل لي ذات يوم انباء سارة فأجد سعادتي مرة اخرى .

وهكـذا فكـرت بكـوكتي ، سـائـلاً كوكتي المـرة ، طالباً منها النصـح آمـلاً ان تعـود حلوة في فمي ، تلك الحلاوة التي كانت معجزة بحد ذاتها .

وفي احـدى الليـالي ، قررت ان اخرج واتوجه نحو شخص ما . نحـو فلوريـنـدا كنت قد تجسّست عليهـا مرات عديـدة ولكنهـا لم تبتعـد ـ وحـدهـا ـ عن بيتها كثيراً . وكل ما أريده الآن هو ان اذهب الى حيث تكـون واحملهـا بعيـداً لأنالها وسط الحقول ، ثم أموت بعدها . سيقول الناس : «لقد جُن لوكاس فيلكا» لكني لن أبالي . كانت الكوكه مرة في فمي .

(انا ذاهب . اقتليني ياكوكه أوهبيها لي . كوني مرشدي)

خرجت ونظرت حولي في كل الاتجاهات فلم أرشيئاً غير الليل الفـاحم غمـزت لي نجمـة صغيـرة واحـدة وهي عاليـة ، عالية في السماء وبدأت اسير دون ان اعرف الى اين انا ذاهب . فلوريندا! فلوريـنـدا! كان طعم الكوكه مراً . خدشت الاغصان وجهي استمري ايتهـا البـوم في نعيبـك فان تحـذيـرك الآن ليس عبثـا كان ذلك فراش القصب لأنـه يصفـر مثـل المصفـار في الريح . وهنالك كان النهـر . وذلـك كان المكان . وهنالك كانت تقف فلوريندا، مخيفة جسـدهـا عن عيني المتلهفتين لرؤ يـاها ، وهنالك ايضا كانت هي عارية وسط المياه التي تبدو رجفة في امواجها السود .

(لماذا لاتتحدثين اليّ ياكوكه؟)

ضغط لساني لفترة طويلة على الحشوة الرطبة المرة . .

(لاتـرفضيهـا ياورقة اسلافي . لاتكوني مريرة تحت لساني تكلمي معي بحلاوة ، بحلاوة خلية النحل والفواكه الناضجة . اخبرني ابي انك ابديت المستقبل لأبيه ، فلماذا لاتفعلي ذلك معي ، وانا الذي يطلب منك ذلك من الصباح حتى الليل . ومن الليل حتى الصباح دون ان يمل الانتظار أبداً؟ ام انك قد اجبت بمرارتك وانا عاص بالحـاحي؟ ولكنني لا أريـد ان ابصقك من فمي ، لأنك لاتريدين ذلك بدون شك . .)

هكذا ابتهلت بجانب النهر . هكذا تضرعت الى الكوكه لفترة طويلة .

وفجأة اصـاب النمـل طرف لسـاني ثم شعـرت بطعم العسـل وارتجفت اعصـابي وهي تتسلم الـرسـالـة . والآن هاهي تتسلم الـرسـالـة . الآن ماهذا الذي يبرغ في المياة، وجاء ليستريح بينها مثـل جثـة ومع ذلك قد فاض بالضوء؟ لقد نهض ووقف باعتدال، ووصـل المـاء الى منتصف فخذيه . كانت فلوريندا! وهناك وقفت بنهديها العاليين وفمها الرطب و عينيها العسليتين العظميتين، في هالـة من النـور. انـدفعتُ الى حيث تقف لاعبة بثقـة في المـاء ولكنني سقطت وشعرت ببرد ثاقب يخترق اذنّي الى مخي . وعندما نهضت لم تكن فلوريـنـدا هنـاك لقـد ذهبت اذ أخـذهـا النهر مني ، فالنهر قاطع طريق فلوريندا! فلوريندا! لكن ألمي المبرح كان قد غادر قلبي . وزحفتُ بهدوء خارجاً من النهر، وقد ارتاحت اعصابي وخبت نار لحمي .

لقـد زادت حلاوة الكـوكه لكي تريني فلوريندا والنهر قد اخذها مني ، نعم، ان الكـوكـه قد اعطتهـا لي . ان بامكـاني ان استـريح بسـهـولـة . لقـد جلبت لي الـسـلام . انهـا ستأتي يومـاً ما لتمنحني جسدها مثل حقل بكر .

وفي كوخي واصلت العلك، وصار صوت البوم بالنسبة لي مثل اغنيـة المطر. تنمّل فمي وتخللت الحلاوة ذهني وقلبي، ودمي وعظامي. لقد صارت كوكتي حلوة ولابد ان شيئاً طيباً سيحدث لي، وغرقت في النوم، النوم..

ايقظتني زقزقة حادة متسائلة، وكانت أشعة الشمس تسقط على الفناء الصغير. كان هناك في البيت طائر أصفر وأسود يلتقط شيئاً من حقيبة السرج المتدلية من الجدار المصنوع من القصب.

(اخرج ايها الثرثار المزعج)

خرج الطائر من خلال الجدار وطار بعيدا. نهضت ورأيت ان هذا اليـوم يشبـه أي يوم آخـر. هنـا بيتي، وهنـاك حقلي، وهـذه كاليمـار وذلـك هو النهر، يوم كغيره من الأيام كما كان في البداية، وكمـا سيبقى الى الأبـد. هجـرني حزني وشعـرت كمـا لو انـه لم يوجد. مازال بلساني طعم الحلاوة الرقيقة التي كانت في الليل في تلك الحشوة او الكرة المعلوكة بصورة جيدة، بمعرفتها للخير والشر.

خطـوت خارجـاً لألقي نظرة على الاسيجة، وهو شيء لم افعله منـذ زمن طويـل. كانت الطيـور مسحـورة وهي تفـرغ الغنـاء من رؤ رسهـا. كان السيـاج بحاجة الى اصلاح، وكانت اوراق الكوكه قد نمت اعـرض واثخن، اكبـر وأحسن وسيكـون الحصـاد طيبـاً، وانظر كيف نما الموز!

وفجأة رأيت فلوريـنـدا منحـدرة في الطـريق الـذي يربـط بين الاحــراج والمــروج بجـانب السيـاج. بدأت اتقـدم الى كوخي فوصلت اليـه في الـوقت نفسه الذي وصلت فيه هي. لعبت يداها بضفيرة شعرها الصقيلة التي كانت ترتفع وتنخفض على نهديها.

- (ان ابي يسأل: هل لديك فلفل حار..؟)

- (مؤكد يافلوري، بالطبع لدي)

راقبتني وأنـا ارمي السلة التي كانت موضـوعـة في الـركن الى وسـط الغـرفـة. وتبعت عيناها كل حركة اقوم بها، وقد تمهلتُ وانا افـك عقـدة الحبـل الـذي كانت السلة مربـوطة به. وفكرت «إنها ليست مجنـونـة. والكـوكـه قد صارت حلوة الطعم منـذ الليلة الماضية» لقد اعطتني الكوكه الشجاعة.

سألتها وانا اعلك الاوراق الحكيمة:

- (خبريني، أما زلت تفكرين بروجيه؟)

- (آه، ياللفتى المسكين، لكنه الآن ميت)

والتمع الفلفل الذي في اعلى السلة.

- (تعالي وخذيه)

افردت تنورتها وبان كاحلاها.

- (انت تعرفين انني احبك كثيراً، احبك بالتأكيد)

- (انك اذا بدأت بقول الأكاذيب، يادون لوشا..)

- (لوشا؟ لماذا تسميننى هكذا؟)

رنت اليّ عيناها واستجابت لي ابتسامتها.

- (اعتقد انه احلى من ان اقول مجرد «لوكاس»

- (هذا بديع. فقط لوانك احببتني)

تركت تنـورتهـا تنهـدل وبـدأت ترتجف. وضعت يدي على وركيها وكان نفسي متقطعاً حين أدنيتها مني. وانحنى ظهرها تحت ضغط رغبتي.

لقد ضعنا في غابة عميقة من الاعضاء والعضلات على نار من حلاوة وشكوى، واختناق وألم حيث الجذور القديمة قدم الانسان قد اخترقت بعضها البعض وتغذت بالدم.

وبعـد ذلـك، اخبرتني - وطيلة الوقت كنت افكر باوراق الكوكه المباركة - انها حلمت بي الليلة الماضية واننا كنا في النهر.

اخذت الفلفل الحار الى بيتها ذات يوم بعد الظهيرة، وبعد أن تحـدثت مع والـدهـا، عدت معهـا الى بيتي. وهكـذا اصبحت فلوريندا زوجتي.

انها الكوكه، هي التي وهبتها لي.

متابعات

مَن قتل العجوز كارامازوف ؟

غولوسفيكر

ترجمة : غازي العبادي
عن الروسية

من بين الكلمات ذات المعنى الخاص التي كان يرددها دوستوييفكسي في روايته، كلمة معينة كانت تتردد امام عين القارىء باستمرار وبمعانيها المفردة والمزدوجة . كانت تتبادر الى ذهن القاريء مؤلمة ساخرة، تلتمع في ذهنه، اشبه بالشرر المتطاير في ليل بهيم . هي كلمة «سر» بشكليها الاوربي ـ سكريت . . والروسي ـ السلافي (تاينا) . والكلمتان لهما معنى واحد فقط . . هو (سر) . لكن معنى (سكريت) يكون محايداً واما معنى (تاينا) فانه يكون عادة مناقضاً لمعنى كلمة (سكريت) اي أنه معنى ايجابي عميق وثابت في الوقت الذي نرى فيه كيف يختفي بين ثنايا كلمة (سكريت) شيء ما سلبي . . يذكرنا دائماً بالشر والمكر والخديعة .

ويردد ابطال الرواية والمؤلف كلمة (سكريت) في اغلب المواقف، لكن ميتيا يرددها اكثر الجميع . ويمر القاريء بمئات الصفحات المؤلمة من الرواية قبل ان يصل الى السر الاخير فيها الذي هو اكثر الاسرار تعقيداً ـ سر الشيطان ـ ذلك الذي يبدو للكثيرين، وحتى بالنسبة للشيطان نفسه سراً غامضاً . . ومن هنا يتضح للقاريء المعنى الخاص لكلمة (سر) اي سكريت، بالمتداول الاوربي . وعلى سبيل المثال : فميتيا كان يترقب «سراً» في حديقة البيت المجاور المؤدية الى حديقة الجناح الذي يقطن فيه والده العجوز فيودر بافلوفتش ـ وكان ـ اي ميتيا ـ يحرس سراً من الاسرار :
انا هنا في السر اترقب واحرس «سراً» وساوضح لك فيما بعد . . لقد كنت اعرف انه «سر» ولكنني فجأة اخذت اتكلم «بالسر»
يقول ميتيا والقلق مسيطر عليه .

انه يحرس ويراقب «جروشنكا» للقبض عليها اذا ما قدمت «سراً» الى جناح والده الشيخ كرامازوف . لكي تتسلم الرزمة ذات الثلاثة آلاف روبل . كذلك ان جلوس ميتيا في الحديقة أيضاً سر . لان اصحاب البيت والحديقة لا يعرفون بجلوسه ذاك . فهو يصرح بذلك «هامساً» لا ليوشا كذلك نرى ان وجود رزمة النقود اللعينة لديه في «السر» ولم يكن يعرف بها أحد سوى جروشنكا وسمر دياكوف وهو اي دمتري .

لقد اقترح دمتري في يوم ما على السيدة اجافيا ايفانوفنا أبنة اخي العقيد الذي بدد مبلغ أربعة الآف وخمسمائة روبل من اموال الدولة . اقترح عليها ان ترسل له (سراً) ابنة العقيد طالبة المعهد المتعجرفة كاترينا ايفانوفنا ليقضي منها وطره ثم يعطيها المبلغ الذي ضيعه أبوها . . كما أنه اقسم باغلظ الايمان بان الأمر سيظل (سراً) في مكان حريز من اطواء نفسه ولن يعلم به أحد . ويأتيه الجواب من السيدة المذكورة اجافيا ايفانوفنا على شكل كلمة واحدة فقط :
نذل!

بعد ذلك نرى كيف ان كاترينا ايفانوفنا هذه تقدم (سراً) لميتيا ثلاثة الاف روبل كي يرسلها بالبريد الى اجافيا ايفانوفنا آنفة الذكر، لكي تجرب بهذه الخطوة نبله وأخيراً كي تملأ جيوب خطيبها بالنقود! لكأنها تحرضه على الهروب مع غريمتها جروشنكا. اي أن اعطاء كاترينا ايفانوفنا هذا المبلغ لميتيا الذي بذره وبصفاقة متناهية خلال حفلتين اقامهما في منطقة اللهو (موكري) لعشيقته بتلك السرية نفسها ؟ كان يحمل معنين كما تبين فيما بعد في المحكمة. لأنه سرقه ولم يسرقه في الوقت ذاته. وكما جاء في أدلة كاترينا ايفانوفنا التي ناقض احدها الآخر.

كذلك كان (لسكويت) و(تاينا) نصف المبلغ الذي احتفظ به دمتري في تعويذة حول رقبته الذي لم يميز أحداً به. هذا (سر). نعم. لان ميتيا بعد حساب طويل مع نفسه، عزل هذا المبلغ الى جانب كي يستطيع ان يهرب مع حبيبته جروشنكا بنقود كاترينا ايفانوفنا ومن ثم ان في امتلاكه لهذه النقود. . نقود كاترينا ايفانوفنا يكمن كل عاره الشخصي. وهذا ايضاً (تاينا) لأن ميتيا يحس بالعار الذي لازمه وقد عزل هذا المبلغ كي يعيده الى كاترينا ايفانوفنا! في وقت ما، فهو لو اعاده اليها لظهر امامها وحسب قناعته (نذلاً) فقط وليس نذلاً ولصاً معاً كما هو عليه أمره الآن، الآن هو لص وهذا ما يحز في نفسه. وهكذا فقد انتصر (السكريت) على (التاينا). وكما نرى، ان (ليزا خوخلاكوفا) تكتب و(بسرية تامة) رسالة الى (اليوشا) تخفيها عن الجميع وحتى عن ماما. وهي تعلم كذلك ان هذا سيكون تصرفاً سيئاً اما الآن فان (سرها) بين يدي اليوشا. كذلك نجد لدى اليوشا نفسه سره الخاص نلمس عنده (حزناً خفياً) من نوع خاص لكون (جثة) الأب (زوسيما) قد تعفنت: ولهذا اصاب القلق نفس «اليوشا» خشية ان يكون هو، اي اليوشا، ربما لا يؤمن بالله ولا باليوم الآخر، وبسبب هذا الحزن الخفي، نراه، وهو الشاب الذي كرس نفسه للرهبنة ينوي أن يأكل اللحم ويشرب الفودكا ويذهب لزيارة جروشنكا الغانية. . » كذلك نرى سمرد ياكوف كأي خائف، يكشف وبسرعة تامة لميتيا - سر - عدد الطرقات على شباك غرفة نوم العجوز كرامازوف التي تعلن عن قدوم الغانية اليه وبهذا السر ارتبطت فكرة قتل الشيخ كرامازوف عند سمر دياكوف وكذلك عن الزائر الخفي، الذي يتحدث عنه الراهب - زوسيما - في سره الخاص. وقد اتضح من هذا السر بانه هو القاتل للارملة الثرية خلال نوبة من نوبات الغيرة والغضب.

وكان جريجوري خادم ال كرامازوف المريض، الذي شهد ضد ميتيا، شهادة قاتلة واذ كانت في الواقع غير صحيحة حول الباب الموارب المطل على جناح الشيخ القتيل جريجوري هذا كان قد شرب مزيجاً من الفودكا وسائل «سري» قوي جداً ليلة ارتكاب الجريمة. لقد شرب بقايا ذلك الدواء وهو يتلو صلاة معينة وذهب لينام وفي الواقع، لم يكن الباب موارباً مطلقاً لكن، السائل (السري) الذي شربه العجوز جريجوري هو الذي صور له بان الباب كان موارباً. ولذلك ادلى بشهادة كاذبة، لم يكن هو متأكداً من صحتها.

وهكذا، فاننا للان لم نستنفد كل اسرار الرواية، واذا ما تريثنا الآن وأمعنا النظر في القضية بصورة عامة، لبدت لنا كلمة (سكريت) مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالجريمة والنذالة واللصوصية والجنازة وشهادة الزور والدسائس والغيرة والفوضى في كثير من الافكار والعواطف وعلى العموم ان (سكريت) يظل يدور حول جريمة قتل الشيخ كرامازوف - حول هذه القضية التي هي من قضايا الشيطان بالذات.

وفي الحقيقة عندما تقول هناك (سكريت) او (تاينا) فهذا يدل على ان هناك معنين فيهما شي ايجابي والآخر سلبي ولكي نصل الى هذا السر علينا ان نغوص في اعماق فصلين اخرين من فصول الرواية حيث بالكاد يطل علينا (السكريت) برأسه أشبه برأس سلحفاة عندما تطل به للحظة ثم تخفيه داخل ترسها ان هذا الشيء هو (السكريت) او (التاينا) الخاص بميتيا. ليس ميتيا حسب، انها هو (سر) مجموعة كبيرة من الناس: سر دمتري وسر ايفان، وسر كاترينا ايفانوفنا هذا السر لم يأمر (هو) (سنعرف فيما بعد عن هذا الـ . . هو) بان يذاع لاليوشا.

السّـر الـذي يخفيه عن جروشنكا الذي يحيره ويعذبه، ويكاد يخرجه عن طوره الـذي يود أن يخبر بـه اليـوشـا الملاك الـذي يبـدو أسمىٰ الانسـان. والـذي بسببه نراه واقعاً تحت رعب عظيم. هذا السر ما هو الا المشروع المقترح من قبل (ايفان) على دمتري بالهروب مع (جـروشنكـا) بعـد صدور الحكم عليه، والهروب لكن الى اين الى امريكا ولكن لماذا يعتبر هذا الاقتراح سراً! ولماذا يجب اخفاؤه عن اليوشا؟

السبب هو ان هروب ميتيا، انما هو هروب من المعاناة والعذاب، هروب من الصلب على الصليب كما فعلوا بالسيـد المسيـح، لان الهـروب معناه التمرد والرفض للامر الذي صدر من اعلى اي عدم الاصغاء لصوت الضمير والاصرار على عدم التطهر من الذنب ومن نشيد انسـان العـالم السفـلي.. الهـروب معنـاه اللجـوء الى الرب المطـرود من الأرض. وبـاختصـار الهـروب معنـاه عدم الايمان بالله وباليوم الآخر. والأدهى والأمر من ذلك الى اين يكون الهروب الى امريكا بلد الغش.

ان دمتري نفسه يعرف امريكا بانها بلد رجال طواغيت الصناعة التي لا يحيط بها حصر. ومن هذا طبعاً لا يمكن كشف هذا السـر لاليوشا الملاك لأنه أبداً الى جانب النشيد. بجانب العذاب والتطهر بجانب الالة واليوم الآخر ان الضمير هو الذي يقف اليوم دائماً ضد فكـرة الخـلاص بالهـروب.. ولكن من الـذي فكر بهذه الخطة ومن الذي أمر ميتيابان لا يكشفها لاليوشا؟

«أنه هو ـ هو فكر بهذا.. هو الذي أصر عندما كان يأتي لزيارتي وفجأة وقبل اسبوع فتح هذا الحديث مباشرة!» يعلن ميتيا لاليوشا في هذه المرة يبدو (هو) الجديد وكأنه ليس (هو) السابق الذي كان يأتي الى ايفان اي (الشيطان) وانما هو ايفان نفسه.

ولا يشـك احـد في هذا الامر، لا القاريء ولا ميتيا، وانما الذي يشك في هذا المؤلف نفسه، وكما يبدو اليوشا أيضا. فالمؤلف يشك لان طريقـة روايـة الحـادثـة كيف ان (هـو) ايفـان زاره فجأة يذكرنا بشكـل عجيب (بـايفان) عندما كان يحدث اليوشا عن كيفية قدوم ـ هو ـ الشيطـان اليـه، وكـان اليـوشا آنذاك في شك من صحة حديثه

ولهـذا ظل يكـرر اسئلتـه اليه: قل لي شيئاً واحدا: أكان أيفان يصر على الهرب! ولكن من الذي فكر اولا بهذا الامر؟

نعم قارئي العـزيـز من هو الأول الذي فكر بهذا من الذي اوحى لايفان بفكرة هروب ميتيا الى امريكا؟ من هو صاحب هذا السر

كان حديث ايفان مع اليوشا، تحت مصباح الشارع يدور مباشرة بعد فصل واحد من الحديث الذي يهمنا. الحديث بين اليوشا وميتيا حول امـريكـا بلد جبـابـرة الصناعة ولنذكر للمرة الثانية مقاطع من ذلك الحديث الذي دار تحت مصباح الشارع.

ـ كنت عنـدي ليـلا عنـدما زارني (هو) يجب ان تعرف بهذا! هل شاهدته؟ قل الحق! شاهدته ولكن هل كنت تدري بانه كان يزورني احياناً؟ يسأل ايفان اليوشا!

ـ من هو؟ عم تتكلم؟ يتساءل اليوشا بدوره تماماً مثلما تساءل ميتيا في حديثه معه:

من الـذي فكـر بهذا اول الأمـر! وكـما نرى فيـما بعـد قليـل من الصفحات وبالذات في فصل الهو قال هذا ان اليوشا يسأل ايفان مرة اخرى من هو! (هـو هذا!) الذي اخبره اي ايفان قبل قدوم اليوشا اليـه ـ بان سمـر ديـاكـوف قد شنق نفسـه! فقـد تبين (أنه) اختفى فجأة. لقد خشي من اليوشا وكان هذا الـ (هو) جالساً على الديوان وكـان ايضـاً (هـو) غبيـاً الى درجة كبيرة وهذا الـ (هو) هو الشيطان بعينـه وقـد طرده الملاك اليـوشـا بمجرد ظهوره فقد تبين ان هذا الـ (هو) الشيطان بالاضافة الى كل اعماله السابقة كان قد ثبط عزيمة ايفـان في ان يتطهـر من ادارن الجريمة بذهابه، يوم غد الى المحكمه يعـتـرف بانـه هو، اي ايفان قاتل أبيه العجوز كرامازوف، لان سمر دياكوف ارتكب جريمته البشعة بايحاء منه شخصياً!

«ـ هو قال هذا، وهـو يعـرف به!» يشكـو ايفان لأليوشا، يائساً! بعد ان اضـاع صوابـه وفقـد كل بدايـة ونهاية لديه.. ورغم ان اليوشا، كان يردد لايفان: ليس أنت القاتل، ليس انت القاتل، نرى ايفان غير مقتنع برأي اليوشا هذا، فما الذي حدث؟ حدث ماياتي:

ان ايفـان الـذي رفض بكـل غطـرسة واباء نراه فجأة يقرر مثل ميتيا الغناء مع جوقة الملائكه ويتعذب ليطهر نفسه باظهار ندمه. وها هو

الشيطان يسخر منه لكأنه يقترح عليه بدلا من ان يتلو النشيد، مع الجوقة، عليه ان يظل عند نقائصه . . او كما يلمح ان يهرب اخلاقياً الى امريكا تلك البلاد التي كان ايفان قد أقترح على ميتيا الهروب اليها.

وهذا الشيطان، هو (أول) من فكر بخطة الهروب الى امريكا، وهو الذي رسمها لان اليوشا لم يقتنع بان ايفان هو واضع خطة الهروب الى امريكا. وفي كلتا الحالتين السر واحد. وهذا يعني ان الشيطان تدخل في القضية مرة ثانية فالشيطان هو الذي اوحى لايفان بالفكرة وايفان اوحى بدوره لميتيا واذا ما دارت هناك معركة فانها تكون قد حدثت بين الشيطان والملاك اليوشا وكما هو معلوم ان الملاك خرج من هذه المعركة منتصراً. لقد كان اعتراف الاخوين - ايفان وميتيا لأليوشا - متطابقاً تقريباً حتى من الناحية اللغوية حول ترديد كلمة (هو). مثلا- (هو، هو من فكر بهذا!) هو الذي أصر على ذلك! يقول ميتيا لاليوشا.

او:

- (هو يقول هذا - انه يعرف هذا!) يقول هذا - انه يعرف هذا!) يقول ايفان لاليوشا عن الشيطان. والان نكشف السر المشترك لميتيا وايفان وكاترينا ايفانوفنا بالاحرى، سر الاثنين ميتيا وايفان، سر الهروب الى امريكا - اي القرار برفض فكرة العذاب والتطهر (النشيد) رفض فكرة الاله والخلود. . هذا السر تبين بالذات أنه من افكار الشيطان ؟سر الشيطان وكما يبدو ان امريكا ذاتها بلد طواغيت المال، كما يعتقد ميتيا، مرتبطة ارتباطاً كلياً بالشيطان والمفتاح الى معنى امريكا، هو لماذا بدت امريكا سراً من الاسرار؟ الجواب موجود في الفصل الذي يحمل عنوان (النشيد والسر) النشيد هنا يقابل السر. كما جاء في الحديث بين ميتيا واليوشا حول - الأهم!

ان مشكلة امريكا سيحلها ميتيا بعد المحاكمة هكذا كان صوت الضمير الأسمى - اليوشا يهمس لميتيا او كما كان ميتيا شخصياً يردد في نفسه! وبعد المحاكمة فقط عرف ميتيا من يكون هذا الـ هو: الانسان الجديد الذي ولد حديثاً الذي يدين امريكا ويرفضها ويؤمن بالله وينشد له اصدق الترانيم وسعادته الارضية هي في ترانيم انسان الآخرة او ميتيا ذلك الانسان الذي يهرب الى امريكا - أي برنارد المحتقر - وهذا يستعمل اساليب برنارد للهروب ويتساءل القاريء ياترى عن اي انسان جديد يدور الحديث؟ ومن هو برنارد هذا؟.

في الرواية يوجد شخصان جديدان احدهما بها يقابل الآخر وبينهما خصام ابدي على الموت وليس على الحياة احدهما الانسان الجديد الذي يتكلم عنه ايفان والشيطان وطالب اللاهوت راكيتين - وميتيا - اي الانسان الاله الذي يجوز له كل شيء، الانسان المتكبر الذي يعرف بانه غير خالد حتى النهاية ولذا يرفض الثواب والنشيد الانسان ذو الافكار صاحب الدماغ ذو الاطراف الذي يحمل في جسده بدلا من الروح - عصابية - هذا الانسان الذي اكتشف البروتو بلازم

والكيمياء هذا هو برنارد المحتقر - اما الانسان الجديد الآخر فهو ذلك الذي يتحدث عنه الاب زوسيما اي اليوشا وكذلك ميتيا الانسان الذي بعث تواً، المنفعل الذي يسير نحو سعادته والمستعد لتحمل كل ذنوب الآخرين هو ذلك الانسان الذي تضمه اعماق ميتيا الذي يرغب في مكابدة العذاب جراء الطفولة المعذبة وبسبب ضحية بريئة صغيرة تتعذب بلا ذنب. . !

نعم اعماق ايفان ايضا مثل هذا الانسان كما يبدو لان عذاب الاطفال يجعله لا يقبل هذا العالم لأنه رأى طفلا بريئاً يعاني الألم ولذلك يرفض الهارموني - الانسجام - التوافق في المستقبل. وهذا الانسان الجديد الآخر قائم ايضاً في اعماق القاتل التائب زوسيما كما هو قائم في اعماق النبي المعذب ايوب الصابر الذي جاء ذكره في الكتب السماوية المقدسة الذي لم يحاول الهروب الى امريكا، كما فعل برنارد المحتقر. ولكننا نرى فجأة ان طالب اللاهوت راكيتين هو الآخر برنارد المحتقر ليأخذه الشيطان! لأنه يعرف ما هو علم - الاخلاق - وهو يستعد للسفر الى بيتر بورك «من اجل الالتحاق بجامعتها معتها في فرع - النقد - وهذا - النقد - (ميدان الشيطان) ولكن باتجاه نبيل. كذلك نعرف فجأة ان برنارد هذا ما هو الا العالم الشهير برنارد كلود وهو الكيمياء او العلم بصورة عامة! وقد استعار المؤلف

كلمة برنارد بدلا من كلمة عالم.

وراكيتين هذا هو الآخر، يحمل في رأسه افكاراً هي دائماً الافكار التي تعشش في رأس ميتيا التي اختفت فجأة. راكيتين هذا عالم ايضاً، ايضاً برنارد حسب رأي ميتيا: أخ ما اكثر ما ولد عندنا من امثاله (برنارد) يتأوه ميتيا بلوعة لأنه يرى في العلم - عدواً خطراً للجنس البشري.

- ماذا يعلمنا امثال هؤلاء العلماء؟ (امثال برنارد) انهم يحدثوننا عن وجود اطراف او زوائد الدماغ البشري، وفي الاعصاب توجد كذلك شعيرات واطراف سائبة! الخ.. ولا تكاد هذه الاعصاب ترتجف حتى ترتسم في مخيلتنا صورة ذلك الشبح المرئي او أي حادثة اخرى! (الحادثة ايضاً ميدان الشيطان) ولهذا السبب نرى الانسان ينضج (يمتلك وعياً) ثم يبدأ بالتفكير (بسبب وجود زوائد او اطراف سائبة في دماغه وليس لوجود الروح اوشيء من هذا القبيل وما هذا الا غباء!) هكذا اوضح راكيتين الأمر لميتيا وهذا هو البيان الاول، لاول انسان جديد. الانسان ذو الاطراف الذي برز الى ميدان الحياة (جباراً) مزهواً، بذلك الشيء المسمى (علماً) او (كيمياء) اوبروتوبلازم ولا يؤمن بالله او حياة اخرى خالدة بعد الموت ويعتقد بان كل شيء جائز بالنسبة له! لأنه انسان ذكي بالنسبة للانسان الذي يجوز له كل شيء وهذا هو برنارد المحتقر الذي يفضل امريكا بلد طواغيت الصناعة ونشيد الاعماق السفلى برنارد هذا هو - العلم - الذي يسير دائماً ضد الاله، وضد فكرة الخلود في الحياة الاخرى، وضد صوت الضمير الاسمى: هذه هي امريكا وفي هذا كل سر - سكريت - امريكا.. غير ان فكرة الهروب الى امريكا كانت فكرة او سر - سكريت - ايفان او بالاصح فكرة ذلك الذي اسمه - هو - اي الشيطان اذن امريكا هي سر الشيطان ولهذا السبب ترى ايفان او هو. لم يرض بهذا - السر - عن امريكا ان يذاع وينتشر وبالاخص ان يسمع به اليوشا - الملاك. او اليوشا - الضمير الأسمى. لان امريكا تعني الهروب من الضمير الأسمى وربما استطاع اليوشا ان يعرقل عملية الهروب كما فعل عندما عرقل او أرعب طبقة ايفان - الشيطان ذات مرة، الذي اعتاد ان يزور يومياً تماماً كما قام ايفان بزيارة ميتيا يقترح عليه الهروب الى امريكا - هذا الملاك وقف ضد الشيطان مثلما وقف الضمير بوجه العلم -.

لا شك ان صبر القاريء قد نفد، انه يطالبنا بايضاح هذا اللغز، وان يكشف امامه سر هذا الشيطان. فمن هو هذا الشيطان المسؤول عن قتل العجوز فيودر بافلوفتش كرامازوف برأي المؤلف!

والواقع ان المؤلف نفسه يعطينا تفسيراً لهذا اللغز، مع اننا بدورنا عذبنا القاريء طوال هذه المدة بمختلف الالغاز لأن توضيح المؤلف بدون كشف السر سيترك القاريء في سوء فهمه السابق وحيرته. ولذلك بامكاننا الآن ان نلج في حلم ايفان فيودر فتش لكي نرى ان الشيطان لم يكن مجرد شخصية عابرة. وحديث ايفان ما هو الاحديث مزدوج المعنى. حديث لشخصيتين تدعيان ايفان فيودر فتش او لكلا جانبيه معاً. ان ايفان يكون سعيداً جداً، فيما لو آمن ايماناً حقيقياً في واقعية خيالاته، في واقعية الشبح الذي ولده المرض عنده، (ولنؤكد كلمة شبح) الذي يبدو له كشيطان فعلا وليس مجرد هلوسة أو طيف ولهذا لم يثق بهذه الظاهرة ولو لثانية واحدة ولا يتقبلها لحقيقة قائمه.

- (أنت تجسيد لي، ولكن تجسيد جانب واحد فقط من جوانبي احاسيسي وافكاري لا سواها، للأردأ منها..) يقول ايفان لزائره الليلي ويكرر ايفان كلامه هذا اكثر من مرة!

- عندما اشتمك أنما اشتم نفسي. أنت - يعني أنا شخصياً - ولكن بوجه آخر. أنت تقول الاشياء ذاتها التي كنت انا قد فكرت بها من قبل، وليس بامكانك ان تقول لي شيئاً جديداً..

او:

انت تأخذ عني اسوأ افكاري والأمر من ذلك تأخذ اكثرها بلادة!

او:

انت تبدي لي كل الاشياء الرديئة في نفسي التي عشتها وسبق وان صهرتها في عقلي ولفظتها مثل جثة متعفنة - لكنك تقدمها لي على اساس انها اشياء جديدة!

والشي ذاته يكرره ايفان امام اليوشا! - هو، أنا ياعزيزي اليوشا!

تتجسد به كل وضاعتي وحقارتي واحتقاري لقد كان دوما يثير في يستفزني لكوني أؤمن به . وبذلك أرغمني على الاصغاء اليه وبالمناسبة انه حدثني عن حقائق كثيرة عن نفسي انا بالذات! ولو كان الامر متروكا لي لما حدثت نفسي بها أبدا أتدري ايها العزيز اليوشا . كم أود لو كان هو في الواقع ـ هو ـ بالذات وليس أنا؟!

ثم يستمر ايفان بحديثه!

لقد لفق عني اشياء كثيرة كان يكذب علي في اشياء كثيرة وقالها لي وجها لوجه!

ولنترك المسألة التي تهم علماء النفس فيما اذا كان ايفان يعاني من ازدواج في الشخصية ام لا . ان هذا مجرد ستار لاخفاء الواقع عن القاريء . . ان مشكلة الازدواجية هذه ليست مجرد مشكلة نفسية وانما مشكلة فلسفية والقضية برمتها ليست مجرد مشكلة وتباين وجهتي نظر متناقضتين اصلا ، وانما هي مشكلة الاثنينية ـ والتناقض حتى اننا نجد في الرواية فصلا بعنوان : التناقض . لان ايفان فيودرفتش كرامازوف ومهما بدا بذلك متناقضا ظاهريا للقاريء ليس بطل رواية الاخوة كرامازوف حسب ، لكنه ايضا مفكر وبطل ديالكتيكي ـ جدلي ـ

وسنظل نحن بدورنا نلاحق الشيطان ـ القاتل الوحيد للعجوز كرامازوف الذي اتخذ مخبأه السري البعيد في اعماق (نقائض) كانت الفلسفية وبالذات في كتابه البارز المعروف بـ (نقد العقل المجرد) ففي هذه الرسائل يوجد سر حقيقي الشيطان السر الذي لا يملك لتلك النقائض كشفه للشيطان لان هذه النقائض غير محلولة له من حيث الجوهر . ومختصر القول ، في هذه النقائض الفلسفية يكمن (سر) الشيطان باكمله وليس سره حسب بل سر الرواية كلها وسر مؤلف الرواية دوستويفسكي ذاته : فاذا ما كان الديالكتيك (الجدل) الهيجلي يشرح عالم (نقائض) كانت الى طبقات واجزاء فان المؤلف يود ، نعم يود ، لو لم يجد حل المشاكل الفلسفية فيها! انما في اثبات ما يؤكد تلك النقائض اي في زوسيما ذاته واليوشا ، واضعا مقابل هذا البرهان شخصية المفتش الاعظم ـ كتفنيد لذلك البرهان . . والشيطان كنسخة ممسوخة من المفتش الاعظم وضد ذلك التفنيد ذاته!

ولكن عن اي شيء يعبر ذلك الجانب الثاني من ايفان فيودرفتش! من خلال شفاه الشيطان الرمزي ، القاتل الحقيقي ، للعجوز كرامازوف! كيف يتفق هذا مع اعتقاد المؤلف الخاص لا يتفق ربما ، مع ما يعتقد به القاريء ، لان الذي قتل العجوز كرامازوف حسب وقائع الرواية ، هو سمردياكوف ابنه غير الشرعي . ثم ألا يخرج هذا الجانب من شخصية ايفان فيودرفتش بنظرية فلسفية اساس تحت هذه الجريمة ومن اجل غاية مغرضة تقيم وجودها على الجريمة بصورة عامة؟ ثم ضد من يقود هذا الجانب الثاني الذي يرمز له الشيطان هذا النقاش الحاد وضد أية فلسفة! ولهذا يحق للقاريء من ان يتأكد هل حقا ان الشيطان يعبر عن النسخة الممسوخة لتباين نقائض كانت وكل ما أقيم على اسس هذا (التباين) حسب رأي المؤلف!

هوامش

١ ـ ان هذا الزائر الخفي هو نفسه زوسيما (القاتل) قبل شيخوخته كما جاء في اعترافه .

١ ـ موضوع الاطفال متعلق تقريبا بكل ابطال الرواية الرئيسين الاطفال الذين شاهدهم ميتيا في الحلم ـ وميتيا نفسه ذلك الطفل المهمل ـ في طفولته ـ وكذلك الاطفال الابرياء الذين يتعذبون بلا ذنب كما جاء في اعتراف ايفان الطفل المقطوع الاصابع ـ ليزا خوخلاكوفا ـ اليوشا ـ المعذب الصغير . . الخ . .

١ ـ مصطلح التناقض اخذه دوستويفسكي من رسائل (نقد العقل الخالص لكانت . .)

الصـــين

مجلة الادب الصيني

رســــوم الفــــلاحات

Chinese Literature



عرضت في السـويـد والنـرويج ثمانون لوحة من رسوم الفلاحات الصينيـات . هذا المعـرض اعـد ليكـون قسـماً من مهرجان الخريف الـدولي لسنـه ١٩٨٦ في باريس . اللوحـات التي عرضت رسمتهـا فلاحـات من مختلف الاعـمار تصور مناسبات سعيدة ولحظات جميلة من الحيـاة اليـومية : الحصـاد، تزاوج الحيـوانات ، صيد السـمك ، مايعـرض في القـرى ساعـات اللهـو والعمـل إضـافة الى الاشكال الانسانية والمناظر الطبيعية .

كانت لهذا المعرض ميزتان بارزتان اولاهما ان لوحاته كانت ممتلئه بوهـج وفـرح الحياة اليومية الواقعية ، والثانية انها نوافذ على موروث شعبي غني وبعيد الجذور .

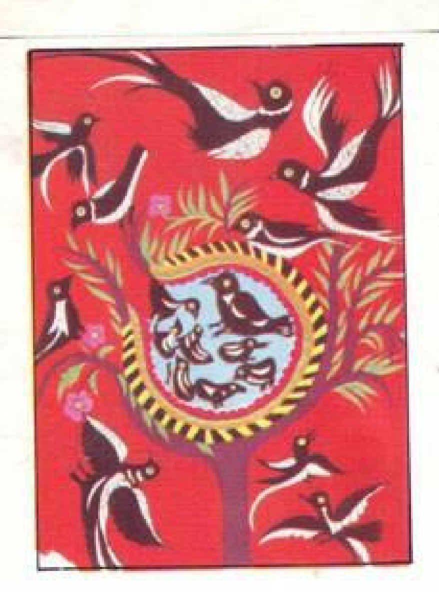
سوزانـا برناد كتبت عن هذا المعرض فقالت : انه وليمة للابصار والارواح . وإذا كانت جل رسـوم المعـرض تصـور أحـداثاً من عوالم الفـلاحـين : المعـارض ، الحصـاد ، صنـاعة النبيذ ، الاحتفالات ، فهنـاك ايضـاً فهم اوحى به التصـور البسيـط للحياة اليومية : شباك صيـد السـمـك ، حيـاكة السـلال ، تنظيف البيوت ، زخرفة النعال ، الـدجـاج يبيض ، والاغنـام وهي ترعى . . والحقيقـة ان اي شيء يمكن ان يكون مصدراً للفن الشعبي إذا ماعبر عن نفسه باسلوبه ومادته .

وقد ردت الكاتبة على التساؤل : ما الرسم بالنسبة للفلاحين ، ولمـاذا يرسمـون؟ قالت انهـا اسئلة لاحل لها . فهل يسأل احد رجلا لماذا يغني؟ لماذا يشعر بميل للغناء؟ انه عمل عفوي وطبيعي بالنسبة للانسان ولاعلاقة له بالأجر او الجائزة اساساً . فمثل مايقدم الفلاح لصـديقـه باقـة من اجمل وروده ، كأساً من أجود نبيذه يقدم له أجمل رسـومـه . . ولكن إذا ماقدّر للمستعـرض الغـربي ان يفهم بيسـر المضامين التي عبرت عنها عناوين الرسوم فانه سيفتقد بعداً ذا أهمية كبيرة . فدون نوع من الادراك الداخلي العميق والاستبطان لايمكن ان يستجـلي المـرء الـرموز الكلية ، وبخاصة في الموضوعات المختلفة التي تتكرر في كثير من الاعمال والتي هي المفاتيح لفهم تلك العمل الاعمال ، هذه التخطيطات ، هذه التصاميم والعناصر الرمزية توجد أيضـاً في فنـون شعبيـة اخـرى ، وبخـاصـة في الاوراق المطبـوعـة لاحتفالات السنة الجديدة وفي الاعمال الورقية والزخارف : نباتات ، ازهـار ، حيـوانات ، حشرات وطيور وسمك وتخطيطات هندسية . انهـا لغـة اخـرى للكـلام تعمـل بمـوازاة اللغـة المعروفة مقنعةً اكثر ومعبرة عن المضمون الثقافي والفكري العميق الثرّ في ذاكرة الشعوب .

فاذا لم يعرف المشاهد ان العقعق هو بشير للحظ السعيد وان صيحاته إعلان عن مسرات قادمة، كيف يمكن له ان يفهم لوحة «سعادة اعظم» لـ كاوجيناي وهي فلاحة عجوز في الحادية والستين من عمرها ومن منطقة نائية اسمها شانكاس؟

وتقول سوزانا برنارد ايضاً:

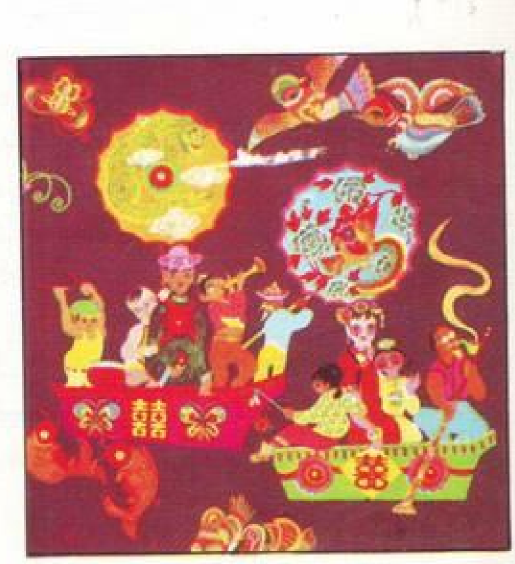
لانرى هنا التأثير الخارق وحده ولكن استمرارية وتطور فن ينتمي الى ماض بعيد وتكشف عنه اساليب ومهارات يدوية اخرى. وكيف يمكن لاي منا ان يفهم لوحة «تمنيات طيبة» للرسامة جين ينهيوا وهي فلاحة في الثالثة والعشرين وهي تقدم موضوعها بتشكيلة من «فردات نعال راحة القدم مما يوضع داخل الاحذية وتحت القدم، وقد زانتها زخارف متنوعة؟ ان زخرفة واقيات القدم هذه والتي تطلبها الفتاة اثناء خطبتها لكي تهديها الى اهل زوجها القادم قبل زواجها، ترمز الى احاسيس الفتاة الشابة نحو خطيبها وعمها وعمتها القادمين. اما قطعة النقود النحاسية مثقوبة الوسط، السمكة الحمراء، زهرة اللوتس والتشكيلة الاخرى التي تهيء جو الانسجام والتعاون المتبادل فترمز الى علاقات الاحترام واللطف والمحبة والسعادة. إن النعال المزخرفة توحي بالصلاح



سعادة اعظم = كاوجيناي

والادامة، رمز لامنيتها بطول العمر لوالدي زوجها القادم. إن هذه توضع تحت الجوارب تحت القدم لتحمي النسيج، وايضاً لكي تتضح الزخارف على القدمين حين يخلع المرء نعليه، ويتمدد على الحجر التقليدي المحمي «كانج».

وهكذا فكل لوحة تحتاج شرحاً يكشف عن المضامين الموروثة وراءها.



عرس في البحر رسم سونج شاود

الأم وابنتها ـ شانج كن



المملكة المتحدة

مجـلات

أجـــــندة

AGENDA

AGENDA

Vol. 22 No. 2

SEAMUS HEANEY
from Station Island

ALAN MASSEY
The Prose of Geoffrey Hill

JOHN PECK
Little Prayer

RICHARD POOLE
SHAUN McCARTHY
The Poetry of C. H. Sisson

A. T. TOLLEY
Philip Larkin's unpublished book
In the Grip of Light

Poems by Kevin Crossley-Holland, William Cookson, Donald Davie, Stefanie Bone, Roland John, Lotte Kramer, Patricia McCarthy, Jean MacVean, Bruce Meyer, Wyatt Prunty, Robert Rehder, C. H. Sisson and Julie Whitby.
Karin Andrews on Lotte Kramer and Shaun McCarthy on Edward Lowbury

AGENDA

Vol.22 No. 2 **Price £2-50 ($5)**

افتتح العـدد الثـاني من المجلد الثاني والعشرين من مجلة اجندة الادبيـة الفصليـة بقصيـدة للشاعر سيمس هيني **Seamus Heaney** وهي على «ايدو قسم من قصيدة طويلة بعنوان : محطة جزيرة تعتمد على طقس ديني سحري حيث يصحّب الصلاة احداث دوائر بالماء برمي الحصى . .

وقـد تضمن العـدد اربـع دراسـات الاولى بعنوان «نثر الشاعر» وهي دراسـة نقـديـة لكتـاب جيـوفـري هل النقدي : سادة التخوم **Lords of Limit** . وجيـوفـري هل شاعـر معـروف اكتسب عمله النثري هذا أهميـة خاصـة . . وقـد اشـار لذلك كاتب المقال «ألان ماسـي **ALan Massey** بقـولـه : «صـعـب على أحـد آخـر ان يقـدم مثله . . » فشـاعـريـة جيـوفري هل ولغته الخـاصـة مكنتـاه من النفوذ الى مناطق قاصية في عوالم من تناولهم . وقـد اتضـح من المقـال ان المـؤلف تنـاول ، ابسن ، إليـوت ، باوند وسـاوثـويـل وشكسبير ، سيدني ، جونسون ، سويفت ، كولوبرج ، ردزورث وجـورج ايليـوت وهـوبكنـز اضافة الى استاذي الفلسفة الاخلاقية ت. هـ. كرين وجي . ال. اوستن.

لقد كان واضحاً كما ورد في المقال، اهتمام المؤلف باسباب خلود أوبقاء الكتاب الذين تناولهم . كما ان الافكار و الاهتمامات الاخرى التي تضمنها الكتاب يمكن ان تلخصها كلمة «بقي»و قريباتها .

كتب الشـاعـر هذه المجموعة المختارة من المقالات بين ١٩٦٠ و ١٩٨٣ . وحدّد عنوانها بـ «سادة التخوم: مقالات في الادب والافكار»

وبعد ان يستعرض كاتب المقال فصول الكتاب يشير الى اهتمام جيوفري هل الدائم بـ «قضية انكلترا : لغتها، ناسها وتاريخها . وان هذا الاهتمام وراء المداخل والجوانب التي تناولها عند هؤلاء الكتاب . . . » .

الـدراستـان الاخريان في العدد عن الشاعر س . هـ . سسون **C.H. Sisson** ، **الاولى بقلم ، ريجـارد بول والثـانيـة بقلم شاون مكارثي وكلا الدراستين بعنوان شعر سيسون .**

امـا الـدراسة الرابعة والاخيرة في هذا العدد من جندة فهي عن ديوان الشاعر فيليب لاركن الذي لم ينشر «في قبضة الضوء» .

واهمية هذا المقال او الدراسة انه يتناول مجموعة شعرية رفضها الناشرون ، كما يعترف الشاعر لاركن في حديث مع ايان هاملتون ، وان من بين هؤلاء الناشرين «فيبر اندفيبر» والتي قد يكون خبيرها الذي قرأ المجموعة هوت . س . إليوت ، علماً بان هذه الدار اصدرت روايته الثانية . يقول الشاعر في ذلك الحديث : «هنالك فترة بين ديواني الاول سفينة الشمال والرابع الاقل انخداعاً . انتجت مجموعة شعرية بعنوان «في قبضة الضوء» دارت على الناشرين والحمد لله لم يقبلها أحد» .

ويذكر الكاتب ان قصائد المجموعة مدونة الأن في «كتاب ملاحظات مكتبة المجلس البريطاني للمخطوطات الادبية الحديثة . .

إن هذه الدراسة تشعرنا بالاحترام العميق لكاتبها أولاً لالتفاته وثانياً لجدّة الدراسة وخصوصية الاهتمام . . .

الولايات المتحدة

مجلة

أدب العالم اليوم

The World Literature Today

WORLD LITERATURE TODAY



HOMAGE TO PAAVO HAAVIKKO.
OUR 1984 NEUSTADT PRIZE LAUREATE

AUTUMN 1984

الأدب العالمي اليوم مجلة فصيلة تصدر عن جامعة اوكلاهاما . تأسست المجلة سنة ١٩٢٧ ويرأس تحريرها اليوم الاستاذ إيفار ايفاسك . عددها الأخير هذا ، احتفى بالكاتب والشاعر الفنلندي بافوهافيكو Paavo Havikko لمناسبة نيله جائزة نيوشتات .

إليكم نص الكلمة التي ألقاها هافيكو في الاحتفال بمنح الجائزة والذي جرى في جامعة او هو ما :

السيد دوريس نيوشتات ، حضرات السيدات والسادة اكثر مما هي كلمة شكر رسمية لجامعة اوكلاهاما لجهودها في التحضير لهذا الاحتفال ، واكثر مما هي تقدير مني ، فأنا اعتقد بأن على جميع الكتاب تقدير واحترام حقيقة وجود معهد يهتم بمتابعة الأدب في العالم ، واعتقد بان جميع الكتاب يدركون بان اختياراً مثل هذا ، موضوع مستحسن مادام الفن ليس فعالية ممكنة القياس ، كالرياضة . اخيراً الشكر للعائلة التي جعلت هذه الجائزة ممكنة ، عائلة نيوشتادت . واعتقد بان الجائزة لن تنال كامل ماتستحق من التقدير الا بعد عقود من الآن .

يجب على الكاتب ان يعمل وحيداً . في بلد صغير يمكنه ان يفعل هذا وهو متأكد من ان قراءه قلة وقريبون مكانياً . الكاتب في البلد الصغير وفي منطقة لغوية محدودة ، يكون ، ضمن حدود ارضه الصغيرة ، حراً . هو لا يستطيع ، وفي الحقيقة لا يحتاج ، الى التفكير باي شيء أوسع من بيئته . يمكن ان يكون حراً من كبر عدد

النـاس الـذين نادراً يستطيـع نفعهم . هو إذن متروك مع بضعـة أعذار . غير معرض لأن يدمره المال او الشهرة أو فقدانها .

كل ما بقي له هو الحقيقة العارية كيف يرى نفسه ، احتياله - والأدب .

سهل عن المرء أن يكتب عندما يعلم ان معنى الكتابة في الكتابة نفسـها . في فحص المصادر الدائمة . ونتيجة هذا العمل التي لاقرار منها ، هي ان القضايا المهمة هي تلك التي لا أجوبة لها ، أو حلول . التي يجب ان تظـل امـام التسـاؤل دائماً . انها تقرر حدود ما هو ممكن وانسـاني في القـدرة . من خلال الاسئلة غير القـابلة للاجابة يمكن رسم العالم باستمرار وبلانهاية .

الأدب دائماً فلسفي ودائماً أخلاقي . هو يسأل ما هو الصحيح في الحساب الاخير ، ويعلم الا جواب . ولكنه يسأل ويبحث ولاتعيقه قوانين او انظمة اجتماعية ولاتقنية ولا اي عمل آخر .

وعند استعمال كل الاساليب الغنية في العالم ، يقدم الأدب شكلاً تتوافر فيه الأشياء التالية : سؤال اللاعدالة والعدالة . حركة الأحداث في العالم ، والظلام . انـه يوجـه الـدعـوة للقـاريء ، يعطيـه فرصـة - ولكن القاريء قد يتجاوزه إذا شاء . مهمة الكاتب ان يستمر في عمله ، في الظلام ، في الحـركـة ، حراً ، وجيـداً ، نافعـاً . قيمـة هذا العمـل ليست في كلاسيكيـات قائمـة ، لا تتغير ، انهـا في اي كتاب متكامل . انها في العمـل اللانهائي نفسـه . في الجهد اللانهائي ليبقى حراً وغير مقيد .

قيل ان الفن يقرب الامم من بعضها مادامت من خلال الفن يعرف بعضهـا . كثير من الأعمـال في هذا الاتجاه . اعتقـد بان اهمية الفن الكبرى هي انه يقرب الانسان في نفسه حين ذاك يكون اقرب الى الآخرين مما لو كان يعرف كثيراً من الناس باسمائهم ، وضمن ذلك نفسه .

فكرة ان الفن جسر بين الامم تسير مع الاعتقاد المتفائل بان كل شيء يمكن ان يجسد حلاً في المسار الطويل . وان المشاكل وجدت لكي تحل . المشـاكـل الحقيقيـة لم توجـد لتحـل ولكن لنستـاء من وجـودهـا ولنعيش معهـا في جميع الأقطار وفي جميع الفصول ، مادام الزمن يمر ويغير أنماط الحياة .

ليس للكـاتب عيـون الخبـير أو المعهـد للتوثيق أو الدعم . ان له نفسـه وحـدهـا . ولا بديـل . كل شيء آخر في المجتمعات المتطوره مضمـــون تمامـاً يعـان ماليـاً ، يؤمن ، موثـوق به ، ومعـزول عن الحقيقـة . . العلم تابع مستغـل تماماً - فلم يبق بديل ، الا الذات ، تطلق وتحرر .

يحتـاج الكـاتب مقدارا من الانتباه والادراك . عليه ان يقاتل من اجـل الحصـول عليها . في الوقت نفسه عليه ان يقاتل ضد السماح لنفسـه بالسقـوط في المدرسية ، مما يوجب عليه ان يفكر بكل شيء ومن ذلـك دخـل السنـة القادمة . ومع اني استعملت كلمة «كاتب» فأنا لا اريد ان افرق بين الفاعلية والمعركة التي ينبغي على كل فرد أن يقـاتـل فيها . هذه المعركة أيضاً تستمر لمدة حياة واحدة : تبدأ في قضية الوسائل وتنتهي في قضية الوسـائل ، It begins in medias res and ends in medias res. انهـا نهائيـة ولا مفر منها . الحرية الوحيدة ذات المعنى هي حريـة الفـرد . كل الانظمـة تحاول ان تقـدم كل الانـواع الاخـرى من الحـرية ، عدا هذه . وكل مجتمع منظم يميل الى زيادة تنظيمه : يغير ، يرعى ، يحمي ويضمن . كل نظام ، بغض النظـر عن ايـديـولـوجيتـه ، يرغب بتوزيع أكبر قدر من الخير على الجميـع . لا نظـام يعتقـد بلا وسـع الانسـان ان يحتمـل ذلك الخير الوافر . وكل نظام يعتقد بان جميع المشاكل وجدت لكي تلقى حلاً . هنا مصدر سعادة ودمار مراكز النظم والسياسات على السواء .

بالنسبـة لمن ينظـر من الخـارج ، تبـدو امـريكـا مظهراً رسمياً ، تفكيراً انها تجعل من الحلم رمزاً واهدافاً . أن اجيء الى هنا كاوربي فأنـا على بينـة من ان اوربـا جد شائكـة على التفسـير قد لاتكـون صورة مفهـومـة ، عدا كونها ممزقة وكسيرة . وفنلندا زاوية بعيدة من أوربـا ، فهي غير مفهـومـة ، اكثـر من سواهـا . انهـا احدى الدول القليلة المحايدة بين الشرق والغرب . الكثيرون يقولون إذا ما نظر فقط عبر التاريخ الاوربي ، يبدو البلد الصغير مكاناً موجوداً خطأ . وفي حالة وجوده ، فإنه اثر باق من عصر مضى ، حينما كانت ماتزال في اوربا بلدان صغيرة ، إمارات منفصلة .

انـا لا أحـاول بيـع أي مفهـوم او وصف للوطن . فقد كان ذلك صعباً على رجال الدولة الاوربيين وعلى مدى اعمارهم .

كل ما استطيـع قولـه دون التعـرض لخطأ المقـارنـة ، وفي ضوء حكمـة التـاريـخ ، أن كان واضحـاً ان الفلنـدين ما امتلكـوا حسـاً لرسم النتائج الصحيحة للثمن الذي تستحق الحرية ان يدفعوه من اجلهـا . هذه الامـة الصغـيرة لم تحدد يوماً ثمناً للحرية . لقد دفعت وحسب ، ولهذا السبب تلقت ثواباً مجزياً على حصارها المضحك .

في الأخير أود ان اعبر عن شكري الى ايفار ايفاسك على المهمة الفخمة التي انجزها كرئيس تحرير لمجلة «أدب العالم اليوم» إذ نقل الى صفحات مجلته ما كتب باثنين وسبعين لغة .

ياسين طه حافظ

النمسا

مجلة

الأدب والنقد

Literatur und Kritik

LITERATUR UND KRITIK

LITERATUR UND KRITIK

HEINZ PIONTEK: EIN GEDICHT ENTSTEHT
GYÖRGY SEBESTYÉN: ALBINO, AUS EINEM NEUEN ROMAN
MARIANNE GRUBER: KADDISCH FÜR EINEN HINTERBLIEBENEN, ERZÄHLUNG
BRIGITTE GUTENBRUNNER: SPIEGELGESICHTER, ERZÄHLUNG

TEXTE EINES H. C. ARTMANN-SYMPOSIONS IN ZAGREB
JOSEF DONNENBERG: BRENNESSELN & ROSEN, ARTMANNS METAPHORISCHE SELBSTPORTRAITS
EDUARD BEUTNER: „ALS DIE SONNE NOCH EIN GRÜNES EI WAR", MYTHEN, MÄRCHEN UND SAGEN IN DER PROSA H. C. ARTMANNS
GERD-DIETER STEIN: „DASS DOCH ALLE WEISHEITEN TRIVIAL SEIN MÜSSEN!", ZU ARTMANNS THEATERSPIELEN

HERMANN FRIEDL: NOVEMBER, NOVEMBER . . ., ERZÄHLUNG
RUTH TASSONI: LEDA UND IHR SCHWAN, ERZÄHLUNG
MARTIN KUBACZEK: P3M, ERZÄHLUNG
GEDICHTE VON RÜDIGER GÖRNER, WOLF KÖBELE, ELISABETH DORFNER, SUSANNE STRAUSS, EDUARD C. HEINISCH

ÖSTERREICHISCHE MONATSSCHRIFT

وهي مجلة شهرية نمساوية تعنى بشؤون الثقافة والأدب تصدر عن دار نشر، اوتوميلر.

نقرأ في هذا العدد مقالة للأديب والشاعر هاينس بيونتك بعنوان «ولادة قصيدة» ومن المعروف عن بيونتك انه أصدر لحد الأن ماير بو على ثلاثين كتاباً اضافة الى القصائد والكتابات النثرية. نال جوائز عديدة، منها جائزة فيرنر ـ ايك عام ١٩٨١، وهو عضو في اكاديمية بافاريا للفنون الجميلة وكذلك عضو في الاكاديمية الالمانية للغة والشعر، وفيما يأتي نقدم للقاريء مقتطفات من المقالة المذكوره اعلاه:

كتبت قصيدة «فاليت» في الثلاثين من عمري، ولا استطيع ان اتذكر فيما اذا كانت الفترة في الصيف أو في الشتاء. ولكني اتذكر بانني كتبتها في يوم اعتيادي. جلست في النهار على منضدتي، اكتب هذا مره، وذلك مرةاخرى وقلت في نفسي، لماذا لا اكتب اليوم قصيدة؟ المواضيع التي كانت تدور في رأسي زاخرة بالمعلومات، لم التردد!!

ونشرت المجلة مقتطفات رواية «البينو» للاديب الجيكي جيورجي سيبستيان: كانت ليالي الصيف طويلة وحتى في المواسم الباردة من السنة لم اكن طالباً جاداً. في شهر تموز كنت اراقب السحب العالية فوق القمر، وفي شهر آب كنت اقوم بأحصاء الشهب الساقطة، بينما كانت والدتي تنتزع شعرها الأشقر.

اضافة الى ذلك هناك قصص قصيرة لماريانا كروبر، هيرمان فريدل، مارتين كوباشك، روت تاسوني. وفي زاوية متابعات كتب وقعت انظارنا على كتاب فرانس فيمان تحت عنوان «سقوط الملائكة» صادر عن دار هو فمان ولامب، هامبورك.

يشير الكتاب الى العلاقات القائمة بين تاريخ مطالعات فيمان الادبية وتاريخ حياته، فنراه يعلق أهمية كبيرة على اللحظة التاريخية المهمة لأول لقاء تم بينه وبين جورج تراكل.

وفي اواخر الحرب العالمية الثانية حصل فرانس فيمان الذي كان عمره انذاك ثلاثة وعشرين عاماً على مجموعة شعرية لجورج تراكل وهو في طريق العودة من المستشفى العسكري الى

المنـزل. ومنـذ ذلـك الحين لم يفـارق مؤلف وشخص جورج تراكــل مخيلة فرانس فيمـانـدوفي روايـة الـزه تيلش: البحث عن الـوطن الصـادرة عن دار ستيـريـا، تروي الكاتبة قصة حياة عائلة طبيب يستقـر بهـا المقـام الأخيـر في النمســا بعـد ان غادرت جيكـوسلوفـاكيـا، تثبت اقدامها تدريجاً هناك، ولكن هذه القصة هي ايضاً قصـة المعـارف والاصـدقـاء والغـربـاء الذين يعيشون الحالات نفسها في البحث عن الوطن.

وتستمـر زاويـة متـابعـات في عروضها فنقرأ مجموعة قصصية لجوزيف هالتجر: في احدى قصصه بعنوان «كروبر في منتصف العمـر» يروي ظروف حيـاة وعمـل فلاح في الثامنة والاربعين من عمـره له ستـة اطفال، مصاب بمرض السرطان، وفضلاً عن ذلك قام بغرس ثلاثة ارباع المزرعة بين آونة واخرى لان كروبر يعاني من الآم في معدته، ولكن في كل مرة كانت حالته تتحسن قبل ان يذهب للعـلاج فيرجيء زيارته للطبيب. تساقطت الامطار مما أثر على جني محصـول البطـاطس وبهذا استطاع كروبر الذهاب الى طبيب العائلة الذي أحاله الى طبيب مختص.

وفي صبـاح اليـوم التـالي سافر كروبر بباص البريد في الطريق الى راستنفيلد، وفي يده حقيبة سفر صغيرة، أنتظر هناك ساعة كي يواصل السـفر الى كريمز.

وعن الكتب المســرحية هناك متابعة لمجموعة من المسرحيين من جيـل واحـد هم هيـرالـد زوزانـك، كورت كلنكـر، هلموت شفـارتس وكـورت بيشي. استعـرضت مسـرحياتهم فكان نصيب المســرحي هيـرالـدزوزانـك مسرحية: كذبت الحقيقة، اذ تدور احداثها في الاسابيع الأخيرة لحرب طروادة.

امـا مسـرحيـة كورت كلنكـر فقـد اخـذت عن رواية كلايست «الابـريق المكسـور» ومسـرحيته هلموت شفارتس تدور احداثها في اوربـا الشـرقيـة بين الحـربين، بعـد ان استقالت طبقة النبلاء الحـاكمـة. كانت الدوقة كرستينا لم تزل على قيد الحياة وانطوت على نفسهـا كليـاً بعـد موت زوجهـا: مرة واحدة في السنة لاتدعو الى قصـرهـا افـراد عائلتهـا واصـدقائها حسب وانما سكان القرية ايضاً وشباب القرية المجاورة.

المانيا الاتحادية

مجـــلة

لتفـــاس

Littass

لتفـاس مجلة ادبيـة تصـدر في برلين اربع مرات في السنه عن دار بيبر للنشر وهذه هي السـنة التاسعة لتأسيسـها.
نقرأ في هذا العدد قصائد لشعراء امثال:



اولاهـان. اوفـه كولبـه. هورست بيتمان. يورجن تيوبالدي. بتينه فيجنر. ادولف أنـدلـر. نيكـوكراف. ساشا جيبل. فرانك فولف ماتيـاس. لقـد اختـرنـا من هذه القصـائـد قصيـدة قصيـرة للشـاعـرة اولاهـان التي تعمـل محـررة في القسـم الثقـافي لراديو بريمن. الحـائـزة في عام ١٩٨١ على جائـزة ليـونس ولينا. وهذه القصيدة بعنوان

«بعد ٣٦ عاماً»

مرت عربة قطار
محملة بالفحم الحجري

الرجال الى اليسار والنساء الى اليمين
يتجهون الى كابينات الحمام المكشوف

اكداس من الاحذية
في تنزيلات موسم الصيف

الشعور تقص
وفق احدث التسريحات

الناس يذهبون الى المسبح
للسباحة

الدخان يتصاعد
شمعة تنطفيء

وفي زاوية النثر نقرأ قصة لباول اوتو شولتس بعنوان: «العودة من الهند» وقصـة للاديب هيـرالـد هارتـونج وهو اديب كبير يدرس في جامعـه برلين، شاعـر وكـاتب مقـالات ونـاقد حاز على جائزة برلين الادبية عام ١٩٧٩ القصة بعنوان «امرأة في موابت»

كانت تسكن في شارع كافين في موابت، في البيت الخلفي، الطـابق الاول. الـزائـر الذي يظهر بين فترات اسبوعية متفاوته تطأ أقدامه سلم البيت الكبير، انه لايأخذ المدخل الرئيس وانما يدفع برجله بابـا على جانب السلم وعبـر الـردهة المظلمة الضيقة يصل الى الفناء الخلفي الصغير المعزول بحاجز عال من ارض الجيران...

وتطـالعنا مجلة لتفاس بالمسرحي والمخرج انتوني ج انجراسيا الامريكي المولد والذي يسكن حالياً في برلين الغربية، بمجموعة من المسـرحيـات القصيرة المخصصة للتمثيل خلال خمس دقائق اوللقـراءة في غضـون خمس دقـائق. اخترنا منها هذه المسرحية بعنوان «الموت»

الستارة

تاجران يجلسان حول مائدة احد المطاعم في وسط المسرح.

١ : وكيف يكون طعامك؟

٢ : جبنة طرية وجزر، دائماً الشيء نفسه.

١ : هذا ما اظنه. لم أجرب ذلك شخصياً

٢ : وصفة طبية.

١ : هل انت الآن بخير.

٢ : يجب الاعتناء بنفسي، النوبة القلبية اثارت الفزع لدي.

١ : تثير الفزع عند كل واحد. وعندي كذلك، لذا أسير صباح كل يوم.

٢ : هذا مهم، أوكد لك ذلك.

١ : انظر الى وزني. الطريقة ناجحة.

٢ : شيء رائع.

١ : وكيف حال العمل؟

٢ العمل جيد، وكيف حال عملك؟

١ : لم يكن افضل أبداً.

٢ : يسرني سماع ذلك، هل شاهدت المباراة؟

يالها من مباراة رائعة

١ : لقد لعب بمهارة كبيرة

٢ : انهم يعتمدون عليه

١ : انه عظيم. انسان عظيم

٢ : كيف حال عائلتك؟

١ : لايوجد تغيير. زوجتي ترقد في المستشفى.

٢ : هل مرضها خطير؟

١ : ليس على قدر كبير من السوء، الاطفال بخير معدلاتهم جيدة

٢ : عندي مشكلة تؤرقني مع ولدي، انه بحاجة الى معدلات أحسن.

١ : ابعد عنه التلفاز، هذا يفيد في اغلب الأحوال.

٢ : فكرة طيبة، مانسبة المال الذي يدفع لك للكيلومتر الواحد.

١ : نسبة جيدة، ولكن السيارة مستهلكة من شدة الصدأ

٢ : اعرف عما تتحدث. ابن خالتي وقع له حادث، اصطدم بسيارة اخرى وتكسرت ذراعه على اثر ذلك. الكاوجوك لايتحمل الصدمات، وهو يحتاج الان الى سيارة جديدة.

١ : اعرف، يجب على صانعي السيارات تقوية مادة الكاوجوك.

٢ : مالخبر؟

١ : اشعر ببعض الوخزات في قلبي ياالهي هل.. الوخزات قوية. ربما اذهب الى الخارج.

٢ : ليس الأمر بهذا السوء

١ : يقف ويصاب بنوبة قلبية، يسقط في بادىء الامر على المائدة ثم على الأرض.

٢ : ينحني فوقه ويجس نبضه

٢ : لقد مات،القائمة، ايها النادل، لكلينا رجاء،!

تسدل الستارة.

اقبال ايوب

الاتحاد السوفيتي

مجلة

المسرح السوفيتي

Soviet Theatre

مجلة تعنى بشؤون المسرح وتصدر بلغات عديدة ـ الروسية والانكليزية والفرنسية والاسبانية والالمانية.يضم هذا العدد مواضيع مختلفة في (١٠٩) صفحات من القطع المتوسط.

في المقالة الافتتاحية يشير رئيس التحرير الى ان المسرح السوفيتي هو الآن في القمة وان هناك اسماءً بارزة تغذيه في الوقت الحاضر. والمسرح وإن بدا متطوراً بهذا الشكل فهو لايزال يذكر باعتزاز اولئك الرواد الأوائل الذين ارسوا قواعده وامدوه بالشيء الكثير.



ويستطرد رئيس التحرير فيقول إن في هذا العدد تفسيراً جديداً لمسرحية «الفيضان» التي سبق ان كتبها المسرحي السويدي هننغ بيرغر حيث تصدى لفكرتها الكسندر شتاين فكتب مسرحية جديدة سماها «الفيضان ـ ٨٢»، وهي مسرحية ذات كابوس رؤيوي. ثم يتحدث عن رادزينسكي الذي كتب مسرحية «مسرح نيرون وسينيكا»، تلك المسرحية التي تعتبر رداً حاسماً على الاعراف القديمة وتمجيداً الروح البطل الذي يبحث عن قدره باسلوب رفيع. اما فترات تأريخ الأمة فقد عالجها مسرحياً كل من ريميز

وشير فينسكي . ان المسرحيات التي يضمها هذا العدد تتسم بالروح العالية والنقاش الصريح حول الخير والشر ومسؤ ولية الفرد تجاه الانسانية في كل انحاء العالم .

وبعد ان يستعرض رئيس التحرير مواضيع العدد باختصار يدعو الى اقامة الجسور بين المجلة والقراء لأن ذلك سيتيح فرصة لما هو ممتع ومفيد في المستقبل .

في الصفحة الخامسة من المجلة بحث حول مسرحية (الفيضان ـ ٨٢)، وهذه المسرحية ليست سرداً أدبياً للأحداث الماضية حسب ـ وانما هي ذكريات شباب وتأريخ عمالقة المسرح الاسكندنافي الذي اقتبست منه هذه المسرحية.ان ثيمة المسرحية الاسكندنافيه تدور حول مدينة في امريكا تتعرض لفيضان رهيب فتنقطع بسبب ذلك مجموعة من الناس عن العالم مما جعلها تتوهم ان الجنس البشري هو الأخر قدْ هلك وانها وحدها من بقي على قيد الحياة . وهكذا وتحت ضغط ذلك الموقف الفظيع يتعرض هؤلاء المنكوبون الى تحولات سلوكية خطيرة .

ومن خلال هذه الفكرة ومجمل الصراعات كتب الكسندر شتاين مسرحيته (الفيضان ـ ٨٢) . تدور فكرة المسرحية حول اناس يمتلكون نادياً ليلياً يتعرضون هم وزبائنهم الى كارثة فيعتقد كل واحد منهم ان الاربع والعشرين ساعة التي مرت به لابد انها آخر ساعات العمر وان نهاية العالم قد اقتربت منهم على شكل ابادة جماعية نتيجة حرب نووية مدمرة . تتخلل احداث المسرحية صور من الحياة اليومية تتمثل بالاخبار المختلفة والتقارير الصحفية مثل « عالم بايولوجي الماني يتوصل الى زراعة نبتة جديدة بواسطة اتحاد خلايا الطماطم مع خلايا البطاطس » و «ماذا سيحدث لمدينة واشنطن لو القيت قنبلة هايد روجينية على البيت الابيض » ، وتصل المسرحية ذروتها عندما يتحقق الافراد من ان نهايتهم باتت وشيكة . وعلى هذا الاساس ينبري الجميع لتقويم الاحداث التي مرت بهم في حياتهم فيسعون الى ازالة مايعوق حسن علائقهم الواحد بالآخر . والمؤلف من خلال صنوف العذاب التي يمرون بها يحاول ان يدفع بهم لممارسة سلوك جديد يبنى على التكفير عما اقترفوه من خطايا سابقة وذلك من طريق الاعترافات المخلصة ـ فهناك المحامي الذي سبق له أن سبب ايداع بريء في السجن فأودىٰ ذلك به الى عذاب نفسي طوال حياته وهناك الشخص الذي هجر وطنه فأصبح ضائعاً تؤ رقه ذكريات أصدقائه ومحبيه الذين يحتفظ بأرقام تلفوناتهم في جيبه ، ولايقل عن ذلك ماتقاسيه المغنية التي خابت في حبها .

وفي الصفحة الثامنة نقرأ تعليقاً حول مسرحية الكسندر ميشارين «أربع مرات بقدر حجم فرنسا» كتبه مورنتسوف . يقول الناقد إن من الصعب ايجاد مصطلح يوازي مصطلح «الدراما السوسيولوجية» في أي مكان في العالم حيث يلعب كل من الادب والمسرح دورهما الرئيس بوصفهما ناطقين عن مختلف العصور . وفي هذه المسرحية تبرز مسؤ ولية الانسان تجاه الصراعات الفكرية والأخلاقية التي تشكل موضوعاً اجتماعيا خطيراً .

وفيما بعد نقرأ بحثاً عن مسرحية «قانون الابدية» حيث نجد أن كلا من كاتب المسرحية مير وشنيجينكو والمخرج موشالوف كان متحرراً في تعامله مع هذه المسرحية وابراز الاجواء الساحرة لمقاطعة جورجيا .

تدور المسرحية حول كاتب يصاب بأزمة قلبية حادة نتيجة لمكيدة دبرها خصومه ضده وذلك بتوزيع صور تظهرحبيبتهماريا في أوضاع شائنة . ومع ذلك فان من يشاهد هذا الاديب على سرير المرض في المستشفى لايصدق ان هذا الرجل (كان ضحية لدناءة الأخرين وترديهم الخلقي . وهذا الرجل) (باخانا) على الرغم مما ألم به وماشعر به من عزلة في المستشفى يبقى فناناً في داخل نفسه ومدركاً لمسؤ وليته تجاه الحياة التي لم يتوقف سيرها خارج حدود المستشفىٰ . ان تلك المسؤ ولية تقع ضمن اطار قانون واحد ، هو قانون الابدية . يتوصل «باخانا» الى هذا القانون نتيجة لقناعة ان روح الانسان اثقل مائة مرة من جسمه ، ونظراً لعدم قدرة الفرد على تحمل ذلك الوزن الهائل أصبح لزاماً ان يشارك الجميع في القيام بذلك العبء الثقيل وبكل مايمتلكون من طاقة .

ومع ذلك فان اقامة «باخانا» في المستشفى لاتخلو من استعراض لحياته بكل ماتعرضت له من حب وكراهية، وتمتزج تلك الذكريات بصورة شمس تتجسد في روح فتاة ماتت بالقرب منه تحت وطأة مرض خطر في القلب. والمسرحية بعد كل ذلك دعوة للحب ونبذ الكراهية التي سممت العالم ولونته بالألم والزيف.

نقرأ في صفحة (٢٠) مقابلة بين المسرحي رادزينسكي وبين مير زوييف فنعرف أن رادزينسكي مسرحي غزير الانتاج معروف في الاوساط الثقافية بوصفه كاتبا مسرحيا وكاتب سيناريو. من اهم اعماله المسرحية «١٠٤ صفحات حول الحب» ومسرحية «أنتم تبلغون الآن اثنين وعشرين عاماً أيها الشيوخ» ومسرحية «حول المرأة» ومسرحيات «مع سقراط» و«مسرحية الى دون جوان» و «مسرح عصر نيرون وسينيكا» و«لونين» وغيرها.

يشير رادزينسكي في هذه المقابلة الى الأثر الذي تركته مسرحياته داخل البلاد وخارجها والى أن مسرحية «لونين» تعتمد المونولوج الداخلي بينما كانت مسرحيته «مسرح عصر نيرون وسينيكا» حكاية ذات مغزى اخلاقي تكتشف الدنيا من خلال شخصيات الفيلسوف والطاغية والخائن.

إن مسرحيته «لونين» قيل عنها الكثير فهي «تتطلب جهداً متميزاً من المخرج والممثلين والمشاهدين» وهي من أفضل ماقدم في الدراما السوفيتية في السنوات الاخيرة. انها مسرحية ذات مكانة عالمية وهي معين لصور من الالهام تمثل بالطبيعة الرومانسية لاعمال بوشنر وبرمزية ميترلنك وبأجواء القتل التي تحفل بها بعض مسرحيات شيكسبير» وهي «مسرحية رائعة تكون فيها الحرية دليلاً»... الخ.

اما مسرحيته «مسرح عصر نيرون وسنيكا» فهي بحث رؤيوي يضع المؤلف من خلالها على خشبة المسرح ثلاث شخصيات: الفيلسوف والطاغية والخائن.

يستدعي الطاغية نيرون معلمه العجوز ـ الفيلسوف سنيكا ـ وهو قد أحيل على التقاعد انذاك ويقترح عليه اثناء استقباله على السلم، ان يقوما بالتمثيل في مسرحية تدعى «كوميديا الحياة». يقوم نيرون نفسه بدور أبولو ويقوم سبوروس بدور كيوبيد وهناك فتاة تقوم بدور فينوس بينما يقوم السيناتور انطونيوس بدور الخائن الذي تآمر على حياة الامبرطور، اضافة الى سينيكا وثلاثة اشخاص من مجلس الشيوخ. كان أبولو وكيوبيد وفينوس يتصرفون جميعاً وفق ارادة نيرون. ويمكن على العموم تلخيص فكرة المسرحية كما يلي: أكثر الناس انسانية قام بتهذيب اكثر الناس ميلا للقتل.

تستعرض المجلة بعد ذلك نشاط بعض كتاب المسرح الجدد الذين فتحت لهم ابواب المسارح الكبيرة لعرض مسرحياتهم ذات الافكار الوطنية والاجتماعية مثل مسرحيات «البيان الواضح» و «أجوبة على الاستفتاء» و «حفلة توديع الطلبة» وغيرها. وبالاضافة الى ذلك تخصص المجلة جزءا من صفحاتها للمسرحيات ذات الفصل الواحد مثل مسرحية «الحب» بقلم لوديلا، حيث هناك تعليق حول هذه المسرحية يشير الى ان هذين الحبيبين يقولان شيئاً ويقصدان آخر. وهما مع كل ذلك لايرتابان في ماكانا عليه من خطأ. وهناك أيضا مسرحية بعنوان «الكلبان» تدور حول الحياة وما فيها من مفارقات ومسرحية اخرى بعنوان «قطة فوق جهاز التبريد» تبين كيف ان بعض العلائق الانسانية تبدو هشه وكيف يفقد الانسان تأثيره في شخص عزيز عنده. واما مسرحية «سعادتي» فهي مسرحية حب خلال الاربعينيات. أيام الحرب الفاجعة. لقد استطاع أبطال هذه المسرحية تجسيد تلك الظروف الصعبة قياسا لسنوات الاطمئنان التي تبعت تلك الحرب الرهيبة.

ونطالع في المجلة صفحات خصصت لمسرحيات اجنبية نفذت في مسارح الاتحاد السوفيتي مثل مسرحية «أطباء» التي تعرض حالة طبيبة تجلس الى جانب ابنها المحتضر فتلعن ظروفها ولحظات الكذب على نفسها اثناء وحدتها القاسية ثم تتذكر الطبيبة كيف انها كانت يوماً مسؤولة عن وفاة أحد المرضى. ان هذه المسرحية صورة لقسوة الانسان ووخز الضمير اثناء ممارسة العمل في الحقل الصحي.

وفي بحث عن اعادة قراءة الادب الكلاسيكي يدور الحديث عن مسرحية «العاصفة» بقلم بيلوتزركوفسكي . ان هذه المسرحية سلسلة من صور يومية مرَّ بها المؤلف وتسودها روح الثورة التي اصبحت أرضية قامت عليها الدراما في السنوات اللاحقة . وفي حقل الدراسات دراسة حول مسرحيات تشيخوف يتصدرها قول الى تشيخوف «الحياة على العموم شاقة بالنسبة الى اولئك الذين يدفع بهم الطيش لتخريب الطرق التي يسلكها الناس» .

يحاول الباحث بابرني في دراسته عن مسرح تشيخوف استخراج المعاني الخفية في تلك المسرحيات وديناميكيتها بكل صور القتل والانتحار والزيف والعواطف والمخاوف و «أكداس الحب» التي لانهاية لها . لقد تفحص بامعان صور تشيخوف الشعرية في مسرحياته وتوصل الى نتيجة تفيد ان مسرحيات هذ الرائد الكبير تكرر نفسها على «جهاز معقد من مرايا شعرية كبيرة وصغيرة تعكس بعضها البعض» ، اضافة الى انها سجل للحياة الروحية والاجتماعية في روسيا وتمثل التعارض بين ماهو شخصي عام وبين ماهو زائل وسرمدي . واخيراً يشير الناقد بابرني الى نتيجة هامة وهي ان تشيخوف لم يحاول ببساطة ، استبدال القوانين «والحدود» باخرى جديدة وانما كان يحذر من تلك القوانين التي تفرض جودها على نحو لايقبل الجدل ووفق قالب لايتغير.

وهناك في المجلة دراسة أخرى حول المسرح والدراما قام بها بوزوفسكي في كتاب بجزءين . تتضمن الدراسة اراء نقدية مستفيضة حول ما قدم على خشبات المسارح لثلاثين موسماً مسرحياً . انها مذكرات او بحوث وثائقية تؤرخ مسيرة العروض المسرحية خلال تلك المواسم وتتحدث عن كل العاملين في هذا الحقل من كتاب ومخرجين وممثلين وفنانين آخرين .

وتختتم المجلة بمسرحية من فصلين تحت عنوان «الارتداد» بقلم الكسندر غالين . تخرج غالين في قسم الاخراج المسرحي في لينتغراد فعمل في المسرح الشعبي ، ومن ثم قام باخراج العديد من المسرحيات مثل «الطيور تهاجر جنوباً» ومسرحية «الهاجس» و«مسرحية الاتداد» . ان اعماله تغطي حيزاً بارزاً في النشاط المسرحي داخل البلاد وخارجها .

ان مسرحية «الارتداد» هذه ذات مضمون اجتماعي وانساني وتعالج موضوعاً غاية في الاهمية . فالرجل المسن في هذه المسرحية يحدث النساء العجائز اللواتي ابتلين بالمرض والعزلة عن الزوجات اللواتي يحب الاقتران بهن في المستقبل . كان المستقبل بالنسبة اليهن مجهولاً وخارجاً عن ا طار توقعاتهن . ان حديث هذا الرجل ملأ قلوب تلك العجائز بالايمان والأمل ودفع بهن لمتابعته في خط انساني شفيف . كن يسرن وراءه باتجاه المحطة وكأنهن في رحلة مقدسة نحو الامل في الحياة .

سعيد أحمد حسن

العـــراق

مجـــلة

عــــالم الترجـــمة

THE WORLD OF TRANSLATION

عالم الترجمة



صدر العـدد الاول من «عـالم الـترجمـة» عن قسم الترجمة بكلية الاداب في الجامعة المستنصرية في قسمين عربي وانكليزي تصدرت القسـم العـربي كلمات ضروريـة قصيرة تعرف بهذا الجهد. ويقول السيـد عميـد الكلية ـ ان قسم الترجمة يسعى الى «النزوع المشروع نحو التجديد والتطوير باتجاه خدمة الوطن والامة».

وفي المقـابلة التي اجرتهـا المجلة مع السيـد رئيس الجـامعة نقف على معلومـات عن واقـع الحـال في قسم الـترجمة والطموحات التي تسعى الجامعة من اجل بلوغها.

ومن المـوضـوعهـات المهمـة الضـرورية لطالب الترجمة موضوع التعريب ومشكلاته وموضوع تدريب المترجمين.

ومن اخبار نشاطات قسم الترجمة عقد ندوات يلتقي فيها الطلبة باسـاتـذة ترجمة لهم مكانتهم المتميزة في هذ المجال وقد عقدت خمس ندوات ١ ـ الترجمة والمترجم مع الاستاذ ناجي الحديثي ٢ ـ الترجمة الصحفيـة مع الـدكتـور عبدالـوهاب النجم ٣ ـ الحضارة والترجمة وعلم اللسان مع الدكتور صفاء خلوصي ٤ ـ المشكلات التي تواجه نقـل المصطلح الاجنبي الى اللغـة العـربيـة مع الـدكتـور محسن الموسوي ٥ ـ الشاعر مترجماً مع الاستاذ ياسين طه حافظ وكان بودنا ان تنشر هذه الموضوعات ليطلع عليها الطلبة والمعنيون بامور الترجمة لاهميتها ويمكن الافادة منها في الاعداد القادمة.

ثم نأتي الى القسم التطبيقي من اعـمـال الطلبــة الــذي تتلون تتجانس بالوان قوس قزح وتتراوح بين المقالة والطريفة والقصة والمسرحية وكان بودنا ان يوثق المصدر الذي نقلت عنه الترجمة. ومما يلاحظ على ترجمة الطلبة ان اسلوبها مشرق يكاد يكون خالياً من الاغلاط.

امـا القسم الانكليـزي فزاخـر بالمواد سواء منهـا السيـاسيـة او الشعـريـة او القصصيـة او الـترفيهيـة. وكـانـت الاختيـارات موفقة وجميلة. وقـد لخصت مواد الـندوات والمحـاضرات الخمس تلخيصاً جيـداً. وابـدينـا ملاحظتنا في شأنها قبل هذا. بعض المواد لا تعرف المصـدر الـذي استقيت منـه ولا تجد الا اسم المترجم ولاتدري هل المـترجم هو الكـاتب ايضـاً وفي هذه الحـال يوضـع اسم الكاتب في اعلى المادة ويكون معروفاً انه الكاتب باللغة الانكليزية مباشرة او مترجمها.

وبـالـرغم من ان القصائد الشعرية كانت جيدة غير انه كان من المستحسن ان تنقى قصائد اقصر او تؤخذ مقاطع منها.

ومـادامت المجلة تعليميـة فكـان الاجـدى ان توضـع ترجمـات متقـابلة اي وضـع النص العـربي . مقـابـل النص الانكليـزي وخصوصاً في ترجمة الشعر والقطع النثرية القصيرة المتميزة. وحبذا لو تكون من عمل الاساتذة في القسم.

تظـل (عـالم الـترجمـة) عملاً رياديـاً طالما انتظره المعنيون بشؤون الترجمة ونتمنى لها مواصلة الجهد الطيب والتطور نحو الافضل.

كاظم سعد الدين

بولندا

مجلة

الفوتوغراف

fotografia

ترى الكاتبة ان متاحف الفن الحديث أصبحت منذ فترة ليست بعيدة تثير قضايا هل ينبغي تجميع الصور الفوتوغرافية أولا؟!. هل يستحق التصوير الفوتوغرافي أن تكون له معارض مخصصة أم لا يستحق؟! تستطرد الكاتبة قائلة ليس صحيحاً ان تكون هذه القصة قد وجدت لها حلا نهائياً. فعلى سبيل المثال نرى ان متحف متر وبوليتان ومتحف الفنون الحديثة بنيويورك يجمعان الصور الفوتوغرافية منذ ثلاثينيات هذا القرن. أما سويسرا وألمانيا والسويد فيعرف باعتبارها متاحف تمثل مقتنيات وكنوز الصور الفوتوغرافية في العالم. وتبدو في الأفق مشكلة جديدة اثر إفتتاح متحف الفنون الحديثة بمركز جورج بومبيدو بباريس عام ١٩٧٤. فمنذ افتتاح هذا المتحف كانت مهامه الاساس تنسيق وتنظيم معرض دائم للصور الفوتوغرافية، ومع ذلك لم يكن من المعتقد انه منذ البداية، أو لم يكن من الأهمية اثارة موضوع نوعية هي الفوتوغرافيا، أو قضية المضمون الذي تحتويه هذه الصور بمقارنتها بالفنون التشكيلية.

إن فوتوغرافيا القرن العشرين ـ كما ينظر اليها في مركز بومبيدو الآن ـ انها تمثل أحد فروع الفنون التشكيلية، حيث ينظر اليها كما ينظر الى «الدادائية» والسيريالية و PoP - art (الفن الشعبي) والفن «المفهومي» وغيرها من التيارات التشكيلية. ويبدو هنا أن للفوتوغرافيا صفة مميزة تحتل مكانة بارزة في هذا النوع من التعبير داخل اطار الثقافة المرئية للقرن العشرين ـ وهذا ليس إعتبارا على أن المقصود هنا الفوتوغرافيا/ جاليريا «المعرض»، أو فوتوغرافيا الصحافة. بل المقصود هو أن الثقافة المرئية كل لا يتجزأ ـ وتثبت ذلك المعارض الضخمة باريس/ نيويورك، باريس/ برلين، باريس/ موسكو. وهي معارض أقيمت لتضم داخلها مختلف ميادين التعابير: من الرسم حتى السينوغرافيا «الديكوروالأزياء المسرحية والسينمائية» مروراً بمعارض الكتب والأفلام. والتصميات الصناعية ووصولاً الى فن التصوير الفوتوغرافي؛ فهي معارض متطورة قامت على ارضية ثابتة من العلاقات القوية التي تمثلها تاريخ وثراء عواصم دول كبرى.

ومن أهم الأجنحة المخصصة للفوتوغرافيا «المتقدمة» وفوتوغرافيا «الصحافة» تلك المعروضات في معارض «باريس/ برلين»، «باريس/ موسكو» حيث يركز تركيزا في المعرض الأول على «أيقونات» برلين الدينية، وكذلك على «كولونيا» وعصر الجمهورية «الفايمريه». أما في المعرض الثاني: باريس/ موسكو فيركز تركيزا شديدا على أعمال رواد التصوير السوفييت. غير متناسين الصور الفوتوغرافية الوثائقية والمختارة وفق التعبير الحاد المعبر عن الفترة الزمنية التي عبر عنها المعرض (١٩١٠ ـ ١٩٣٠). ان هذا الأسلوب من التحديد ـ تحديد مكانة

الفوتوغرافيا ـ وفق أهميتها غير العادية في تصوير العصر، كان بلاريب شيئاً نادراً في مسيرة المعارض الفنية وتاريخها. فمن ذلك الوقت الذي عرض فيه بلندن فن الـ Pop - art في نهايات الخمسينيات والذي قام المشاركون فيه بتقديم هذا الفن معاً جنبا الى جنب مع وسائل الاتصال «Mass - Medium» واستخدم الصورة الفوتوغرافية باعتبارها وثيقة متلازمة مع تطلب وجود هذا الفن. وحينئذ اعتبر فن التصوير الفوتوغرافي رسمياً أحد فروع الفنون التشكيلية. فالمعرض الذي تعرض فيه اساساً الفوتوغرافيا بمتحف الفنون الحديثة بباريس انها يستعرض مساحة عريضة من القضايا الفنية التي تحتاج الى وقفة تأمل وترى الكاتبة أن كل قضية منها يمكن أن تبدع منظوراً جديداً للمستقبل أو ترهص بذلك المستقبل غير المعروف. ونادرا ما نجد في باريس معرضاً مخصصاً للتصوير الفوتوغرافي فقط وليس لشيء آخر ـ ولذلك فان معرض التصوير في مركز بومبيدو بباريس هو بالتأكيد عامل مثير للتقويم والنقد، والذي يريد أن يسهم فيه بدور فعال أولئك الذين لديهم نظرة تؤمن بمكانة «الفوتوغرافيا» في الثقافة التشكيلية الحديثة وفي توثيق حياتنا المعاصرة.

محمد هناء متولي

الثلج وقصص اخرى

انتوني لامبتون
Antony Lambton

ترجمة: ايشو الياس يوسف

لاريب أن القصة لون ادبي بالغ الصعوبة غير أن أنتوني لامبتون قد نجح حيث اخفق الكثيرون. ولهذه المجموعة من قصصه قيمة كبيرة فاللورد لامبتون يدرك مايجيش في صدر الانسان وجوانحه ويفهم كيف يسير العالم، وشخوصه احياء حقيقيون الى حد كبير بالنسبة للقارىء.

وبالتحديد، لما كانت شخوص قصص لامبتون هي شخوص حقيقية تماماً فان القصة الاولى من هذه المجموعة والتي تحمل عنوان «الثلج» هي قصة تثير الرعب لدى القارىء فهي قصة امرأة حسناء تعيش مع طفلتيها في شقة فاخرة الى حد ما ولها شرفة وارفة تقع في منطقة ريجمند (Richmond). تحتفظ هذه السيدة بدفتر تدون فيه مذكراتها وخواطرها فنعرف من خلاله أن زوجها يغادر الى باريس بين حين وآخر في رحلات عمل لبضعة أيام.. كما يكشف دفتر المذكرات ان هاجسها الاول هو عشيقها الذي يقيم خارج البلاد هو الاخر. ويتم العثور على دفتر المذكرات هذا في اعقاب موجة من العواصف الثلجية اجتاحت عموم بريطانيا، وبضمنها منطقة ريجمند، على حين غرة ـ فقد بدأ الثلج يتساقط قبيل اعياد الميلاد بايام قليلة....

لقـد ابتهـج الاطفـال لمنظـر الثلج اول الامـر، ولكن الثلوج استمـرت تتنـاثـر بكميـات هائلة دون انقطاع وبشكل لم، يسبق له مثيـل وأصبحت تهب على ارجـاء البلاد عواصف هوجاء مرتين كل يوم، تصحبهـا ريح عاتيه تدفع الثلوج بعنف على واجهات المنازل حتى هجر الناس سياراتهم في الطرقات ودفنت المواشيء والحيوانات الاخـرى تحت الثلوج . . . كما انقطـع التيـار الكهـربـائي وتعطلت الهـواتف وخطـوط الاتصـال وبـدأ النـاس يموتـون من شدة البرد القـارس، فلا سبيـل للوصـول الى المستشفيـات اذ شلت الطـرق والشوراع وتراكمت اكداس الثلج في كل مكان .

مع ذلك ظلت العائلة الصغيرة تعيش بارتياح نسبي لأن اسلاك خطوط الكهرباء في لندن تمر تحت الارض وعليه لم ينقطع التيار بعد . . . لذا استمرت تجهز الشقة بالدفء والنور . . بينما يستمر المذياع في نقـل أخبـار تنـذر بالشـؤم من سيء الى اسـوأ ويـومـا بعد آخر . ولحسن الحـظ كانت الشقق السكنيـة هذه قد خزنت مواد غذائيـة بكميـات كبـيرة استعـداداً لأعيـاد الميـلاد . . وحينما يتـذكـر المرء الاستجابة غير الكافية لمواجهة حالات تساقط الثلج العادية، كالتي تحصل عادة كل سنة تقريباً، تبدو له هذه الحالة غير المعهودة اطلاقاً وكأنهـا المـوسم الـذي سيلحق بالمـزارعـين خسـائـر جسيمة ويسبب الضيق والازعـاج لكثـير من الناس فيما ينهال على صحيفة التايمز مثلاً سيل من الرسائل وهي تتسـاءل عن سبب عدم استعداد انكلترا لحالات طارئة كهذه في الوقت الذي يبدو كل شيء كاملاً في سويسرا والمانيا وامير كا . . . !

ولكن في الـواقـع، ان الأمـر يختلف هذه المـرة تماماً إذ أن تساقط الثلج بهذا المعدل ينطوي على أمر غير طبيعي . . لقد أرسل بطريقة صناعية

على اي حال انـا لا أحبـذ أن أعكر عليك جو المتعة والاعجاب فلا أقـول كيف تنتهي القصـة ـ: يعـبر الكـاتب عن سلوك النـاس الـذين يسكنـون في شقق البنـايـة نفسهـا خير تعبـير وينقـل صورة حقيقيـة لأستجـابة النـاس الآ نية لحظة بلحظة لواقع الحياة باسلوب يثـير الاعجـاب، وهـو اسلوب ساحر جداً . ان اوضاعاً كهذه تعتبر الفـرصـة الـذهبيـة للفـوضـوي والمهـرج لأشـاعـة الفـوضى وبث الاشـاعات وتهويل الأمور وتضخيمها حتى تشكل مصدراً للازعاج والأربـاك وتـزيـد من القلق اكثـر مما ينبغي وما تتطلبه اشد الأوضاع خطورة وتأزماً . لقد كان لهذه النماذج من الناس فرصتهم المثلى ابان الحـرب العـالميـة الثانية . . وطبيعي ما أن تدهورت الأوضاع بسبب الثلوج حتى برز هؤلاء الى السـطـح مرة اخـرى لأستئناف نشاطهم في تاجيج واثارة مشاعر الآخرين . .

ولما كان اللورد لامبتون كاتباً معروفاً في اوساط جمهور القراء وانه كاتب المعي وصحفي صلب المـوقف، فإن قصتـه الثلج، كما يعـبر عنها هارولد أكتن، إن هي إلا مفاجأة من موهبة ادبية جديدة وابداع فني جديـد، ولكن في الـوقت نفسـه يعـبر الناقد هارولد عن خشيته . . ولكن يعقب بقوله :

«ان الغزو الجليدي المرتقب والقادم إلينا من هناك، إن هي الا فكرة تثير الخوف في النفوس وتشغل بال المرء .

إن منيرفا جميلة تولد من رأسي وان نجمة دم تتوّجني الى الأبد .

ابولينير

(عن جرح في صدغه)

التأرجح

صعوداً ونزولاً

ترستام باول
Tristram Powel
ترجمة: لطفية الدليمي

رســائــل جين ريـز من ١٩٣١ حتى ١٩٦٦ تحـريـر فرانسيس ويندام ودايانا ميلي.

«حدث هذا وحدث ذلك.. ثم توالت الايام بينما كنت وحيدة..»
رواية «صباح الخير يامنتصف الليل»

بالنسبـة لعشـاق رواياتها ستكون رسائل جين ريز التي كتبتها ما بين ١٩٣١ ـ ١٩٦٦ متعة لانظيرلها.

وستكشف لنــا الـرسـائـل من ناحيـة ذلـك النضـال الـدؤوب المستميت للكاتبة للبقاء على قيد الحياة بقليل من المال، وتثبيت اسمهـا الادبي بمشقـة وجهـد كبيـرين، ومن ناحية اخرى فان قوة الارادة التي لاتلين للكـاتبـه النـاشئة لها ابلغ الأثر فهي بالرغم من توالي المصـائـب عليهـا وتـرنحهـا على الـدوام عنـد حافة الانهيار الجسدي والعقلي فان كتابتها كانت الدافع الذي جعلها تواصل الحياة.

جين ريز كاتبة من طراز الارواح الحارسة طاردة الشرور، وكاتبة الاعتـرافات التي ظلت طوال حياتها عرضة للسقوط والانتقاد وهي الحسـاسـة السـريعة التأثر بالنقد والاغراء، لكنها بالرغم من ذلك اصبحت كاتبة مرموقه وحاذقة.

وبسبب من اعتمادها الى حد كبير على تجاربها الشخصيه في الحيـاة، كانت تقـدم بكـل رصـانـة وهـدوء جو السيـرة الذاتية في رواياتها حيث تفترض الرواية في بعض الاحيان انها تصف حياتها الشخصيه، غير ان رواياتها كانت تسير بشكل متواز مع الاستغراق في التأمـل الـذاتي لمـاضيها. وكانت تغير وتنقح في قصصها التي غالباً ما كانت تتلاعب فيها بمادة المذكرات وافكار العصر.
فالماضي لديها يفيض بدفقات حية اكثر من الحاضر في احيان كثيرة.
في روايتيهـا «رحلة في الظـلام» و«صبـاح الخيـر يامنتصف الليل» تنتهي البطلتـان الى اليـاس.. فالـزمان والمكان ملغيان والماضي والحـاضـر لا وجـود لهمـا. حالة شبه الحلم أو الوهم الذهني التي ابتكرتها جين ريز في كتاباتها.
ان وضـوح المـوهبـة وتالقها والنثر ذا الشحنة الحيوية الهائلة ماهما الا نتاج كاتبة ذات اسلوب متميز عميقة الوعي بذاتها.

جين ريز مثل هيمنغوي الذي تعجب به، تؤمن كثيراً بالتشذيب والقطـع والمـونتـاج في الـروايـة للتوصل الى اشد الصيغ والتعابير ايجازاً وبلاغة. ان الرواية في وضعها الأخير لابد ان تختزل حتى لتغدو قصة قصيرة لكنها مستوفية لكل شروطها، ومكتملة.

ان الـرسـائـل تبـاعـد وتفرق ما بين خيوط الحياة والقصة وتظهر

بجلاء كيف تنجز الكتب رغم اشق المصاعب والظروف العسيرة ، بخاصة النضال المتواصل لا نجاز رواية «بحر ساركاسو الرحيب» وان لمن اعظم المخاطر في مثل حالتها ، حماس وتشجيع المعجبين من هواة فنها ـ الذين غدوا فيما بعد اصدقاء لها ـ تلك المخاطر التي صارت ـ ضرورية لها .

وانه لمن الصعوبة بمكان تصديق انها انجزت رواية «بحر ساركاسو الرحيب» من دون ذلك الدعم المتواصل الذي بذله لها فرانسيس ويندام الذي قام هو ودايانا ويلي بتحرير كتاب رسائلها .

تبدأ الرسائل في آذار ١٩٣١ وكانت روايتها الثانية «بعد هجران السيد مكنزي» قد نشرت في قبل عام . وجين ريز في الحادية والاربعين من عمرها .

اما روايتها «رباعية» فقد روت فيها قصة غرامها وصداقتها المعقدة مع فورد مادوكس . وكان مادوكس قد اصدر بالاشتراك مع ستيلا باوين في ١٩٢٨ مجموعة قصص Bank and Other Stories وهي قصص نشرها متفرقة سنة ١٩٢٧ .

في هذا الوقت كانت ابنتها ماريفون قد بلغت التاسعة وتعيش مع زوج جين ريز الاول : جان لينغلين وهو مغن فرنسي المانى وصحفي ايضاً .

كانت جين ريز تقيم في لندن مع لسلي ويلدن سمث وهو متعهد ادبي تزوجها سنة ١٩٣٢ .

اول مجموعة من رسائل هذا الكتاب هي ردود على ـ رسائل اعجاب من سيدتين شنيعتين تحولتا فيما بعد الى صديقتين لها ، وبالتالي الى مصدر ازعاج مستمر لها .

ان جين ريز مثل بطلاتها محبوبة ومرغوبه لكنها لا تطيق اهتمام الاصدقاء ورغبتهم في فرض حمايتهم عليها .

كتبت الى بيغي كيركالدي الباحثة الادبية التي كانت تعتاش على نتاجات تلك الفترة ولم تكتب شيئاً :

«ترين انني اهيم بالعواطف ، وانا متفقه معك في هذا ، فلدي قابلية الانغماس فيها ، «وانا مغرمة بالموسيقى الزنجية ، على سبيل المثال ، فانها زاخرة بالحياة حسب ما أعتقد ولكن الا تظنين معي أن التباغض والمشاعر القاسية الباردة يمكن ان تكون عواطف؟ . . »

واستمر تبادل الرسائل بينهما وأصبحتا صديقتين مع شخصية اخرى غريبة ومنسية هي ـ «ايتلين سكوت» التي حاولت هي وزوجها جون ميتكليف نشر كتابات جين ريز في اميركا وتعزيز مكانة أدبها دون ان يكتب لمحاولتهما النجاح .

وكان آل ميتكليف كلاهما روائياً وعجزا بدورهما عن استغلال جين ريز وآلت صداقتهم الى طريق مسدود واعقب ذلك نزاع رهيب . ولم تُجد محاولات ترقيع هذه الصداقة وتجميلها قط .

وكان محتماً ان تعكس الرسائل هذا الغليان اكثر مما تعكس النقاط المثيرة في حياة جين ريز، هذه الرسائل التي هي اشبه ما تكون بالبطاقات البريدية الاجنبية : بوسعها ان تحجب عنك حقيقة الاوقات الطيبة والاشياء العزيزة وينبغي التسليم بان ليس ثمة مغامرة للبهجة يمكن ان تتسلل اليها فالاخبار سيئة ، على الدوام وان كانت في بعض رسائلها الى ابنتها ماريفون تظهر الجانب غير المالوف وقد يتجلى ذلك على الورق اكثر من تجليه في الحياة ـ أم وجدة جذابة فاتنة .

في ١٩٤٥ توفي زوجها لسلي تيلدن فجاة في يوم عطلة وكان يؤمن ايماناً راسخاً بما تكتبه ، فقد كان حاميها الحقيقي ومدير أعمالها .

وفي سنة ١٩٤٧ وكانت جين ريز في السابعة والخمسين من عمرها اقترنت بزوجها الثالث ماكس هامر الذي يبلغ الثالثة والستين وعاشاردحاً : من الزمن في منطقة بكنغهام ولا نقود لديهما ليتحدثا عنها ، عاشا في شقة رطبة غير مريحة ولم تستطع جين ريز مواصلة الكتابة بينما انغمس ماكس هامر في اعمال لا مجدية او صلته الى السجن لسرقته الصكوك وتوفي سنة ١٩٦٦ اثر مرض عضال عانى منه طويلا ومكثت جين ريز الى جانبه باذلة كل ما في وسعها لرعايته في الوقت الذي كانت هي نفسها في امس الحاجة الى العناية لحالة الضعف والانكسار والاحباط التي تمر بها .

وفي رسالة مؤرخة في ١٩٤٩ هناك اشارة الى أنها ستنهض من عالم النسيان العميق كتبت :

عزيـزي د. ايلكي اطلعت للتـو على الاعـلان الـذي نشـرتـه في نيـوستيسمـان وهـذا هو عنـواني وسأكـون في غاية السعادة والتوق لسمـاع رأيـك. كان د. اليكي زوجـاً للممثلة سلمى فاز ديـاز وقد طلبت اذنـا من جين ريـز - التي لم تكتب شيئـاً منـذ عشـر سنوات وظنوا انها ماتت طلبت منها ان تقدم عرضاً دراميـاً عن روايتها «صباح الخير يامنتصف الليل» على المسرح.

وبزغت سلمى فاز دياز مثل شعاع من الامل في حياة جين ريز المحطمة.

كان زوجها في السجن وقد اشترت اثاثاً وانتقلت الى شقة قرب سجن «ميـد ستـون». لم تستهن بالظـرف العصيب الـذي تمـر به جين ريز وانما احالته الى مرارة ونكد، فقد اقنعت جين ريز بالتوقيع على منـح سلمى حق استغـلال روايـاتهـا في المسـرح والاذاعـة والسينمـا والتلفـزيـون حتى تلك التي لم تنشـر بعـد، ولسلمى خمســون في المـائـة من جميع العائدات والارباح شرط ان تكون المشرف الفني الوحيد على اي اعداد يجري لاعمال جين ريز.

ان اي نجــاح لاحق حظيت به جين ريـز بعـد نشـر روايتهـا «بحـر ساركـاسـو الرحيب» كان متزاوجاً مع هذه المناورة وحركة الاستغلال المـاكـرة من قبـل احد الذين اعانوها في ايامها العصيبة. وأعيدت الكرة وفي المكان ذاته في ١٩٥٦.

ان الفصــل النهـائي من متـاعبهـا كان بسبب جهـودهـا الخـارقـة ومعاناتها في سبيل انجاز رواية «بحر ساركاسو الرحيب» التي تعود أول بداية لها الى عام ١٩٤٥ في الاقل.

معظم رسائل جين ريز كانت موجهة الى فرانسيس ويندام وديانا أثيل.

وانتقلت جين ريـز مع ماكس هامـر الى كوخ في منطقـة «ريقون».

في البدء كانت المعنويات عالية لكن الفتور ازداد حدة بعد مرض ماكس وعـدوانيـة الجيران الذين ظنوها ربما لملاحظتهم اهتمامها بالتعـاويـذ والسحـر ساحـرة بالاضافة الى متاعبها الجمة في انجاز الرواية. كل هذا انهك قواها وارهق روحها.

ومـع ذلـك فان رسـائلها الى السيد ويندام الذي لم تقابله لسنوات عديـدة كانت دون ريب مصـدرا اسـاسـاً لشجاعتها وحفاظها على توازنهـا العقلي الـذي منحهـا قدرة الاستمـرار في دوامة التجريب لحل الاشكالات البنائية في الكتاب والعثور على «الصيغة الحقة» للقصة.

وكمـا ادعت فان قسمـاً من القلق الـذي انتـابهـا كان بسبب عدم فادتها من احداث الفترة المبكرة من حياتها.

ان جين ريز بانجازها هذه الكتابات الصعبة كانت قد صممت مع نفسهـا ان تكتشف بالتـدريـج مفتـاح الاحجيـة ثم كان ان انهت الرواية آخر الامر لتفاجأ بتلك المماطلة اللبقة من ناشرها لدفع ما تستحقه.

اخـر رسـالـة منشـورة تعبـر عن مدى الدمار والاسى والتوحد الذي تعاني منه جين ريز:

وبوسعنا العودة الى الصفحات الاخيرة من رواية: رحلة في الظلام و«صباح الخير يامنتصف الليل» لأنها عندما كانت عائدة من تشييع جنازة زوجها كان الكتاب قد أنجز طبعه!..

«يوم مشرق شمس، بليدة، كثير من الازاهير، لكن ذلك لا يشكل اي معنى بالنسبة لي..

أحس كمـا لو انني كنت اسيـر على حبـل مشـدود لفتـرة طويلة ثم سقطت في النهاية.

لست قادرة على تصديق فكرة اني غدوت وحيدة تماماً وماكس لم يعد موجوداً

حلمت لمرات عديدة بانني سانجب طفلا ثم استيقظ وانا اشعر بالراحة.

وحلمت اخـر مرة انني كنت انظـر الى الطفـل في المهـد، أي امر سقيم تافه.

وهكـذا انتهى الكتـاب، وذلك ما حلمت به ولم احلم به بعد ذلك قط. أنا اسفة لهذه الرسالة الحزينة لك محبتي. جين

وكما قال فرانسيس ويندام في تقديمه للكتاب.

هنـاك أزمنـة سعيـدة ستـأتي ولكن كما في الماضي، ستكون هذه الازمنة للحياة وليس للكتابة.

ماهية المأساة

ريموند وليمز
ترجمة: محمد درويش

يتعرض كل من يجرؤ على مناقشة بناء المأساة الى هجوم نقدي ومعارضة عامة. اذ لا يزال المنظرون يجوسون بحثاً عن جوهر المأساة منذ عهد أرسطو وحتى الآن دون نجاح يذكر. ومما لاريب فيه ان المسرحيين كتبوا المأساة بنجاح احيانا منذ اسخيلوس ومابعده،ومما لاريب فيه ايضاً ان ارسطو اقترب كثيراً من تحديد تعريف للمأساة في ملاحظته الشهيرة عن التطهير. ولكن لماذا يتعين على تمثيل المأساة تأثير تطهيري على الجمهور؟ وما سبب رغبة الجمهور في متابعة المأساة؟ وما هو السبب في ان المأساة التي لها منزلة في تثقيف الانسان لم يتم تعريفها مقنع قط على حد علمي؟

ولابد ان ابدأ قائلا اني لم افلح في حل معضلة ابي الهول التي تركها في الظل خمسون جيلا من الادمغة النابغة. غير ان لدي اقتراحا واحدا اعتقد انه قد يؤدي الى حل اذا ما وضعه تحت اختبار اولئك الذين يعرفون شيئا عن التحليل الفلسفي والديالكتيك.

ويبدو انه ليست ثمة وسيلة للاقتراب من هذا الاقتراح سوى الاشارة الى مغامراتي الشخصية بالكتابة المسرحية،لذا ارجو ان تتمتعوا بقدر من الصبر حيثما استخدمت نفسي كمثال.

ان المرء الذي يكتب مسرحيات ناجحة يفترض فيه عادة ان يكون ملماً بقدر ما بنظرية الكتابة المسرحية، وربما يكون كذلك في حقيقة الامر. اما في حالتي، فلابد لي من الاعتراف اني دخلت المسرح بصورة غير متوقعة ودون اعداد، وبقيت فيه لاني احرزت بعض النجاح العرضي. كما انني وبعد ان واجهت نجاحات طيبة عديدة وبعض الفشل المخيف، اخذت ارتاب في شرط توفر الوعي الدرامي واخذت اتساءل مندهشاً في ما اذا كانت هناك قوانين عامة تشترط في البناء الدرامي والتي لا يستطيع ذهني الخام استيعابها واستخدامها. لقد قرأت كتاب (فن الشعر) قبل فترة طويلة من محاولتي الكتابة للمسرح، كما اطلعت وانا في ريبة من امري على بعض الكتب الذائعة الصيت الخاصة بالبناء الدرامي. غير ان القوانين والنظريات المقترحة كانت تنسحب من امامي في سديم واضح. فهذه القوانين والنظريات ذكية وصادقة وعميقة في مضمونها، الا انها تبدو خالية من المعنى حيثما فكرت في وضع خطة لمسرحية او حاولت توضيح عاطفة او حوار. وهكذا اصبحت كل مسرحية تمثل مشكلة جديدة بالنسبة الي وان القوانين السابقة يصعب تطبيقها على المسرحية الجديدة. كانت هناك قوانين عديدة ومعالم كثيرة وشراك لا تحصى وتكهن أسس متعددة بحيث بدا من المستحيل مع كل ذلك شق الطريق وسط تلك الأدغال الا بالمقامرة معتمداً على الحواس في تحديد الاتجاه.

ولكن بمرور المواسم وانخفاض نسبة الفشل بشكل منتظم، شرعت ابحث ثانية في كتب المنظرين السابقين عن حكمة او نصيحة قد تخفف من نسبة المغامرة في عملية كتابتي للمسرح. وشعرت ان اشد ما احتاج اليه هو تعريف عملي لماهية المسرحية او ربما توليفة قد تتضمن جميع العناصر الضرورية لبناء المسرحية.

والمسرحية ربما كانت في الأعم الاغلب محاولة لاسترداد رؤية لخشبة المسرح. ولكن عندما يعمل المرء في المسرح فان من غير المتوقع أبداً اتباع بصيص دون بوصلة اذ ان من المغامرة بمكان الوثوق بضوء لم يكن قط فوق البحر او عند اليابسة دون التأكد مسبقاً ان ذلك سيؤدي الى حالة القنوط ليس الا. وبمعنى آخر، فانه يترتب على المرء الاختيار بين رؤى عديدة وانه لابد من التأكد من الرؤية المختارة بعناية قبل الافتراض بانها السبيل الى صنع مسرحية ولكن باي قوانين وخرائط ومجالات استشهاد يستطيع المرء التأكد من مادة لها هذه الدرجة الكبيرة من عدم التماس كالكشف او الحلم او الالهام أو أي فكرة مركزة مشابهة من العقل في درجة ما دون الوعي.

لن اثقل عليكم بتفاصيل بحثي عن معيار. ويعود السبب في ذلك جزئياً الى انني لا استطيع ان اتذكر ذلك بالتفصيل، غير اني قرأت كتاب (الشعر) لارسطو في ضوء تجربة مريرة وقادتني احدى ملاحظاته الى مقارنة منهج الكتابة المسرحية قديماً وحديثاً. فقد اثار لدى مناقشة البناء مسألة مشهد الاعتراف بوضعه عنصراً اساساً في المأساة. ومشهد الاعتراف، كما فصله ارسطو في المآسي الاغريقية، كان على العموم وسيلة اصطناعية ومشهداً مركزياً شاهد البطل الرئيس فيه من خلال القناع وادرك بصفته صديقاً أو عدواً - وربما صبياً أو أحد أفراد العائلة - شخصاً ما كانت هويته خافيه، فعلى سبيل المثال،

تجد افجيني تقوم بتمثيل دور كاهنة في بلد غريب تتسلم ضحية لتقديمها قرباناً ثم تدرك بعدئذ ان الضحية هو شقيقها. وتجيء اللحظة التي تتميز برد فعل عاطفي عميق، ويتغير حالاً اتجاهها في المسرحية. ولكن هذا الادراك أو التمييز يتحول احياناً في كبرى المسرحيات الى حالة اكثر اقناعاً واقل احكاماً. فاوديب الذي يجوس بوحشية بحثاً عن المجرم الذي جاء بوباء الطاعون الى طيبة يكتشف انه هو نفسه ذلك المجرم - ولما كان هذا الاكتشاف يؤثر ليس فقط في سعادة البطل وقوامه المتين، بل في مجمل بناء حياته، فان التأثير فيه في سير القصة اكبر كثيراً من ان ينتج عن الكشف الاكثر فجاجة الذي تواجه به افيجينيا.

والمشاهد المماثلة لهذه نادرة في الدراما الحديثة وينحصر وجودها فقط في قصص المخبرين السريين المقتبسة للمسرح. ولكن عندما بدأت اسبر غور مقطوعات شكسبير المسرحية الخالدة ومقطوعاتنا صرت ادرك انه على الرغم من ان مشاهد الادراك الحديثة اكثر حذقاً واصعب توافراً، فانها موجودة في المسرحيات التي نختارها لنخلدها بعدئذ. وهذا لا يتعلق باي شيء له ميزة السذاجة كالقناع او الكشف عن الذات الشخصية، بل ان عنصر الاكتشاف مهم وكفى. ان التيار العام في مكننة المسرحية الحديثة اكتشاف ثابت يتم من قبل البطل في البيئة او في روحه اذا كان ذلك غائباً عن وعيه، او انه لم يأخذه على محمل الجد الى حد كاف. وبالاضافة الى ذلك فان كل معلم من معلمي الكتابة المسرحية تقريبا قد يلح على ما هو شبيه بهذا على الرغم من اني لم اقه ماذكر بهذا الخصوص الا بعد ان كونت نظريتي الخاصة. ومازلت اعتقد ان القانون الذي قمت بتوليفه كي يكون مرشداً لي اكثر دقة من اي قانون آخر وفحواه: «يجب ان تتشعب المسرحية الى الاعلى والى الجوانب منطلقة من ازمة مركزية. ولابد ان تكمن هذه الازمة في اكتشاف يتم بواسطة الشخصية المركزية يفيد ان هذه الازمة لها تأثير في تفكيره وعواطفه وتصعب ازالته كما انه يغير بصورة كلية مجرى الفعل. واسمحوا لي ان اكرر ثانية ان الشخصية الرئيسة يجب ان تقوم بنفسها بهذا الاكتشاف. وينبغي ان يؤثر هذا الاكتشاف أيضاً من الناحية الوجدانية كما يجب ان يغير مسار هذه الشخصية في المسرحية.»

واذا ما قام المرء باي محاولة في التثبت من صحة هذه التوليفة على اي مسرحية جديرة بالدراسة فانه سيجد، مع بعض الاستثناءات، انها تنضوي تحت هذا النمط او تحت تنويعات لهذا النمط. ففي (هاملت) نجد ان نقطة التحول تكمن في اكتشاف هاملت اثناء مشهد التمثيل ان عمه هو القاتل بلا ادنى شك.

انني لاارمي الى كتابة بحث حول الكتابة المسرحية، كما انني لست كفءاً لتلك المهمة، غير انني اود اثارة مشكلة الاهمية القصوى لهذا المحك في بناء المسرحية، اذ عندما يشرع المرء في كتابة مسرحية، فان مشكلته الاساس تتمثل في الموضوع واحتمالات ذلك الموضوع بوصفها قصة تجري فوق خشبة المسرح. واختيار الكاتب لمادة موضوعه يمثل مشكلته الشخصية. كما انها تمثل المشكلة التي تجد اجابتها من خلال ارتباطه الشخصي بزمنه. ولكنه اذا ما اراد ان يعرض كيف يمسرح ذلك الموضوع بعد ان يكون قد عثر عليه فعلاً، فانني ارتاب في كونه سيكتشف اي مستوى مرض آخر كمستوى النسخة الحديثة لارسطو تلك التي اقترحتها آنفاً. واذا لم

تكن الحبكة التي يفكر فيها الكاتب تتضمن حادثة يمكن مسرحتها بحيث يستطيع البطل او البطلة القيام باكتشاف وجداني، ذلك الاكتشاف الذي يملي على نحو واقعي نهاية القصة. فان مثل هذه الحادثة ينبغي ادراجها - واذا لم يكن ثمة مجال لادراجها فأن الموضوع عندها يكون بالتأكيد ركيكاً. واذا ما ادرج هذا الاكتشاف الوجداني في القصة، ولكن ليس على نحو مركزي، فانه يتحتم عندئذٍ جعله مركزياً، ولابد من جعل الحدث يتمحور حوله. ففي مسرحية ذات ثلاثة فصول، ينبغي ان يحدث ذلك الاكتشاف عند نهاية الفصل الثاني، على الرغم من انه يمكن تأخيره حتى النهاية. اما في مسرحية ذات خمسة فصول فان الاكتشاف ينبغي ان يحدث مع اقتراب المشهد الثالث من نهايته على الرغم من وجود احتمال في تأخر ظهوره هنا أيضاً. ولابد ان يكون أي أمر آخر ثانوياً بالنسبة لهذه الحادثة ذاتها. كل شيء يؤدي اليها او يتفرع عنها.

ولهذا القانون الاساسي لازمة لها اهمية القانون نفسه. فالبطل الذي يتحتم عليه القيام بالاكتشاف المركزي في المسرحية، ألا يكون بأي حال من الاحوال انسانا كاملاً. لابد ان يتمتع بقدر مما دعاه ارسطو بالزلل المأساوي. والسبب الذي يتحتم فيه على البطل ان يتمتع بهذه الصفة هو انه عند توصله للاكتشاف لابد من أن يغير كلاً من نفسه وفعله - ولابد ان يكون التغيير نحو الافضل. ويمكن للزلل ان يكون الافضل، بل الاسوأ كما انه من الضروري - لسبب سأناقشه بعد قليل - ان يصبح مثيراً اكثر للاعجاب وليس اقل من ذلك بأي حال عند اقتراب المسرحية من نهايتها. وبمعنى آخر، يجب ان يمر البطل بتجربة تفتح عينيه على خطأ ارتكبه هو نفسه وينبغي ان يتعلم من خلال المعاناة انه يعاني الموت في المأساة كنتيجة لخطئه او محاولته تصحيح ذلك الخطأ. ولكنه يصبح انساناً اكثر نبلاً مثل موته بسبب ادراكه لعيوبه وللتحول الناجم عن ذلك في مسار فعله. خطيئة هاملت هي عجزه عن اتخاذ القرار فعلاً، فهو يقدم الاعذار العديدة لحيرته وتردده حينما يكتشف عدم وجود اي سبب حقيقي لتردده، وان تأخره كان بفعل جبنه ومن وجهة نظر الكاتب المسرحي، فان جوهر المأساة عندئذٍ او جوهر المسرحية الجادة هو اليقظة الروحية او الولادة للبطل.

فعندما يسعى الكاتب المسرحي الى قلب التوليفة عندما يتوصل بطله الى اكتشاف له تأثيره الشرير، او هكذا يفسره الجمهور، في البطل، فان المسرحية تفشل دون جدال على خشبة المسرح. ففي (ترويلس وكريسيدا) يكتشف ترويلس ان كريسيدا عاهر ويبني على هذا الاساس نظريته ومفادها ان النساء خائنات. ونتيجة لهذا ينصرف عن الحياة وينشد الموت في قضية باطلة كبطلان الحب الذي تخلى عنه وتلك هي قضية هيلانه العاهر.

وباستثناء مسرحية (ماكبث) فان شكسبير لم يكتب مسرحية اخرى بمثل هذا الثراء وهذه الحكمة او بمثل هذا الدفق للاستعارة الذكية، اذ يصر الجمهور دائماً على ان التغيير الحاصل في البطل ينبغي ان يسير نحو الافضل، او في ما يعتقد انه الافضل. ولما كان الجمهور يتغير، فان مقياس الخير والشر يتغير على الرغم من بطء وعدم امكان تحقق ذلك. كما ان معاني المسرحية تتغير بمرور القرون. والشيء الوحيد الاكيد هو ان الجمهور الذي يشاهد مسرحية ما سيندمج فيها فقط عندما تتجاوب الشخصية الرئيسة في النهاية لما يعتبره هذا الجمهور دافعاً اخلاقياً اسمى مما لو حفزه في بدء القصة وعلى الرغم من ان الجمهور سيحدد معنى (الاخلاقية) بالطريقة التي يرضى بها ووفق مصطلحات ذلك العصر. ربما ليس هناك ما هو مطلق في القمة او في الحضيض، ولكن الجنس البشري يؤمن بذلك ولا يستطيع ان يسمع اي نكران لذلك.

وأصل هنا اخيرا الى النقطة التي أسعى للوصول اليها حثيثاً. لماذا يأتي الجمهور الى المسرح للمشاهدة في الوقت الذي يتعرض بطل متخيل لمحاكمة خيالية ويخرج فيها برصد لحسابه او حساب جنسه؟ ذلكم هو السؤال الذي حفزني لكتابة هذه المقالة. وما لم اكن قد تهت بفعل نزعاتي الذاتية فان هناك اجابة محتملة جداً في قوانين الكتابة المسرحية التي اتيت على ذكرها. فقد بدأ المسرح اساساً باحتفالين دينيين تكميليين، الاول يحتفل بالحيوانية الموجودة في الانسان والثاني يحتفل بالاله. وقد كرست الكوميديا الاغريقية القديمة لاحاسيس الشهوة والطقوس والارض والارواح الضرورية لصحة وديمومة الجنس البشري، اما المأساة الاغريقية فقد كرست لتطلعات الانسان وصلته بالآلهة ولمساعيه الدائمة في رفع نفسه فوق مستوى شهوات حيوانيته الى عالم غني بقيم اخرى غير المتعة والعيش. ومهما كانت درجة عدم وعينا بذلك، فان مسرحنا قلد الانماط الاغريقية دون مساس بالجوهر ابتداء باريستوفانيس ويوربيدس وحتى وقتنا الراهن، وما الكوميديا الموسيقية البذيئة

المتمثلة في ... لا تفريق ... في الكوميديا ... ومجابهة وتحاكي احياناً بعض مسرحيات سوفوكليس التي تمثل مأساة اهواء الروح البشرية في حساسيتها. ثم تحاكي احياناً يوربيدس الذي تسمو كوميدياته الساخرة نحو النموذج نفسه الذي تحقق ببراعة من خلال المعاناة. وقد تقاربت اشكال المأساة والكوميديا الى حد كبير في ما هو غير محسوس او في ما هو اساس وخاصة في صميم المعنى الذي يجب ان تقدمه للجمهور. فهي تحقق ذات الطقوس الدينية التي نشأت منذ القدم.

لهذا السبب فانه عند الشروع لكتابة المسرح ينبغي ان يختار المرء بين رؤيته لعبودية مضادة للرجل ورؤيته لما قد يتحتم عليه ان يكون حسب المسرحي. وينبغي ان تكون هذه الرؤية ذات نقيصة او فضيلة او مانعة. ولكن يجب ان تتلاءم ايضاً مع بعض تطلعات جمهور المشاهدين والا رفضوها. ولا يزال للكوميديا القديمة - عند الاحتفال بحيوانية الانسان - مكانة في مسرحنا. اذ كانت عليه الحال في البدء ... المشاهد ... ذلك جزء من المسرح الذي احتفل بقضية الانسان وولادته في اوقات الازمات باعتباره يتضمن وظيفة اكثر اهمية.

وكوميديا عصرنا ... من الكوميديا الاغريقية الجديدة التي خرجت من تحت معطف كوميديا يوربيدس المأساوية. وانفصلت عن المأساة في نقطة حددتها انها تقدم مشهداً اكثر بهجة وانها تضع البطل تحت طائلة ...

ولما كانت مسرحيات ... باستثناء ما هي اساساً كوميديا قديمة - افراط في الروح البشرية. لان ذلك هو ما يتوقعه الجمهور عندما يأتي الى المسرح. فان الكاتب المسرحي يكتشف شيئاً فشيئاً اثناء تقديمه المسرحيات للجمهور ان عليه ان يخضع للقاعدة الارسطية القديمة: يجب ان يبني حبكته حول المشهد حيث يكتشف فيه البطل ضعف ... ويصبح فاعلاً في نفسه ويواجه الحياة مسلماً بحكمة جديدة. وهكذا يتحتم عليه ان يرتب قصته بحيث تثبت للجمهور ان الرجال يعبرون خلال المعاناة بالتطهير وانه بالرغم من حيوانيتنا، فان هناك شيئاً من الالوهية والقدرة الهائلة التي تحثنا على ان نكون افضل مما نحن عليه.

ويمكن الجدال بان ما يريده الجمهور من البطل هو التلاؤم مع اخلاقية البشر والاعراف التي تبدو للجمهور انها السبب الاكبر في صنع الحياة البشرية. وهذا صحيح في حالات عديدة ولاسيما في الكوميديات وخصوصاً لدى موليير. الا انه يبدو لي وفي معظم المسرحيات القديمة والحديثة ان ما يريد ان يصدقه الجمهور هو ان للرجال رغبات في تحطيم سطح الارض المحيطة بهم وادعاء رابطة باخلاقيات اسمى من تلك التي تطوقهم. فتمرد انتيكونا الذي يضرب قوانين الانسان عرض الحائط من خلال الالتصاق بقوانين علوية، وتمرد بروميثيوس الذي يضرب هو الآخر قوانين الآلهة عرض الحائط ليجلب النار للبشر وكذلك الانسلاخ عن الاشكال القديمة وترسيخ الاشكال الجديدة بواسطة ابطال ابسن وشو كلها امثلة حول تطلع الانسان الى السمو الذي يمتزج بشيء من الوجل الذي نادراً ما يبدو محتمل التعريف. وهي شهادات لي ان المسرح في ابهى صوره ترسيخ ديني وطقس ... في ... يعيد توضيح وتأكيد ايمان الانسان بقدرة ... والمسرح ... بكثير من نظرية التطور غير ان ايمانه الوحيد الذي ... مرة وتكراراً وعلى مر العصور هو الايمان بنشوء البشر ووصولهم الى اهدافهم البعيدة التي يلاحظونها ولا يرونها ابداً والتي يعتقدون ان لا سبيل للتوصل اليها او الوصول اليها ليتبين بعد ذلك انها ليست سوى جسر نحو اهداف اكثر بعداً تمتد وراء الافق البعيد.

التقـــويم الأدبي

اعداد : سمير عبدالرحيم الجلبي

في هذه الـزاويـة من متـابعات الثقافة الاجنبية ستقدم «التقـويم الادبي» وهـو اشـادة خبر بذكـرى بعض ادبـاء ومفكـري العـالم اعتـزازا من المجلة بهذه المنـاسبـات التي اعطت اسماء ذات اثر في ادب وثقافة العالم .

وفاة كارلايل

توفي كاتب المقالات والمؤرخ السكتلندي توماس كارلايل في ٤ شبـاط ١٨٨١ . كان (ابن بنـاء والتحق بجـامعـة ادنبرة في سن الخامسـة عشـرة ليصبح رجل دين ولكن الشكوك الدينية انهت هذا الطموح كما عمل في التعليم عدة سنوات .

كانت اعماله المبكرة بتأثير اهتمامه بالادب الالماني . فاصدر (حياة شيلر ١٨٢٥) وتـرجـمـة لرواية (وهلم مايسـتر) لكـوتـه في ١٨٢٤ امتـدحهـا كوتـه نفسـه تزوج جين يلش التي لاتـزال رسائلها تنبض بالحيـاة كما في وقت كتـابتهـا . وقـد انتجت شخصيتهـا القـويـة وشخصيته زوجها واحدة من اغرب قصص الحب في التاريخ الادبي قامت على الاثارة والاعتماد المتبادل .

اشهـر مؤلفـات كارلايـل (تـاريـخ الثورة الفرنسية ١٨٣٧) بعد احتراق النص الاول للكتاب في شقة صديق له . وفي هذا الكتاب يرى التـاريخ من خلال البطـل او الانسان الخارق . وتناول الفكرة نفسهـا بشكـل اوسـع في كتـابـه الاخـر (الابطـال وعبـادة الابطال والاعمال البطولية في التاريخ، ١٨٤١) وهي الفكرة نفسها المتضمنة في (رسـائـل وخطـابـات اوليفـر كرمـويـل ، ١٨٤٥) و(سيرة حياة فردريـك الكبيــر (١٨٥٨ ـ ١٨٦٥) . وقـد انهت وفـاة زوجتـه في ١٨٦٥ كتاباته الابداعية . كان تأثير كارلايل كبيراً في الفكر المعاصر في حقول كثيرة وخاصة الحقول الدينية والسياسية .

ميلاد سنكلير لويس

ولـد الـروائي الامـيركي سنكليرلـويس في مينـوسـوتا في ٧ شباط ١٨٨٥ وكـان ابن طبيب عمـل صحفيـا وبـدأ في سن الخامسـة والثـلاثـين سلسلة من الاهـاجي الاجتماعية عن الحياة الاميركية هاجم في (الشارع الرئيس) ١٩٢١ ، ضيق افق حياة المدن الصغيرة في وسـط غرب امـيركـا ووصـف في (بـابيـت، ٢—١٨) الـسـوقيـة الـروحيـة لطبقـات العـاملين في الاعمال التجـاريـة . وتنـاول في (اروسمت، ١٨٢٥) صراع طبيب نزيـه ضد الانتهـاكـات بدافـع

الروح التجارية. وهاجم في (المركانتري، ١٩٢٧) رجل دين منافقاً. واصبح في ١٩٣٠ اول كاتب اميركي يفوز بجائزة نوبل للادب.

ومن رواياته الاخرى لايمكن ان يحدث ذلك هنا) ١٩٥٥ وهي هجوم على النازية و(كاس تيمبرلين، ١٩٤٥) و(دم القرابة الملكي، ١٩٤٧) وقد تضمنت هذه الرواية دراسة في المشاكل العنصرية. توفي سنكلير لويس في ١٩٥١.

ميلاد جول فيرن

ولد الروائي الفرنسي جول فيرن في نانت في ٨ شباط ١٨٢٨ وهو ابو الروايات العلمية فقد وضع سلسلة طويلة منها بدءاً برواية (خمسة اسابيع في منطاد، ١٨٦٣٢) ومنها (عشرون الف فرسخ تحت سطح البحر) ١٨٧٠ و(حول العالم في ثمانين يوماً، ١٨٧٣). وقد اوحى نجاحها الهائل لـ هـ. ج. ويلز والكتاب الاخرين بوضع رواياتهم العلمية. توفي فيرن في ١٩٣٣..

دوستويفسكي

توفي الروائي الروسي فيودور ميخائيلوفيتش في ٩ شباط ١٨٨١). اغتال العبيد والده الطبيب وقد لازم هذا الحادث تفكير دوستويفسكي طيلة حياته، درس في كلية الهندسة العسكرية في سنت بطرسبرغ ولكنه استقال في ١٨٤٤ ليحترف الكتابة الادبية. حققت روايته الاولى (الفقراء، ١٨٤٦) نجاحاً كبيراً. ثم حلت به نكبة اذ اعتقل في ١٨٤٩ بتهمة التحريض على التمرد وحكم عليه بالاعدام رميا بالرصاص وكان يقف امام فصيل اطلاق النار عندما وصل امر العفو. ولكنه قضى اربعة اعوام في السجن وسنتين منفياً في سيبريا مما ادى الى تدهور صحته. وقد وصف حياته هناك في (ذكريات من منزل الموتى، ١٨٦١). ولدى عودته من المنفى قام بمشاريع صحفية انتهت بالفشل وتركته غارقاً في الديون وزاد الطين بله شغفه بالقمار. وانتهى زواجه الذي تم اثناء نفيه في سيبريا بموت زوجته في ١٨٦٣. وفي ١٨٦٥ سافر الى الذنب مع شابة اسمها بولينا سوسلوفا ليحاول استعادة ثروته عن طريق الفوز في الروليت ولكنه فشل بالطبع ولدى عودته بدأ بكتابه رواية (المقامرة) ارضاء لدائنيه. ثم تزوج كاتبة الاختزال انا ستتكن ورحلا الى الخارج هرباً من الدائنين وكانت تلك فترة مذلة لد وستويفسكي. واستطاعت زوجته ان تعيد ترتيب اموره المالية بالتدريج وعادا الى روسيا. وقد نما لديه في السنوات الاخيرة من حياته كره شديد للارستقراطيين والاشتراكيين على حد سواء واستحوذت عليه مشاعر دينية. اشتهر حتى اثناء حياته كروائي عظيم داخل روسيا وخارجها. اشهر رواياته (الجريمة والعقاب، ١٨٦٦) و(الاخوة كارامازوف، ١٨٨١) التي لم يكملها. وقد وصف فرويد هذه الرواية بانها اعظم روايه غاص دوستويفسكي عميقاً في العقل اكثر من اي روائي سبقه. ومن رواياته الاخرى (ذكريات من العالم السفلي، ١٨٦٤) و(الابله ١٨٦٩) و(الشياطين ١٨٧١ - ١٨٧٢)

بوشكين

قتل الشاعر الرومانتيكي والكاتب الروسي الكساندر بوشكين في ١٠ شباط ١٨٣٧ متأثراً بجراحه في مبارزة مع نبيل فرنسي شك بوشكين انه كان عشيق زوجته. ولد في ١٧٩٩ في عائلة فقيرة لكنها نبيلة. وكان والد جد امه حبشياً اصبح قائداً من قواد القيصر بطرس الكبير. وقد جمع بوشكين في سنت بطرسبيرغ بين العمل في وزارة الخارجية ونظم الشعر.

ولكن الكثير من قصائده مثل (قصيدة الى الحرية ١٨٢٠) الحماية تعكس تأثرات الافكار التي حملتها الجيوش الفرنسية الى انحاء اوربا ولذا نفي الى جنوب روسيا. هناك وتحت تأثير بايرن بدأ يستبدل الكلاسيكية التي استعارتها روسيا من فرنسا باشكال

رومانتيكية اكثر تحرراً واثارة . وفي مدينة اوديسا بدأ بوضع روايته الشعرية (يوجين او نيكين) بتأثير (دون جوان) لبايرن .

وقد حولها تشايكوفسكي فيما بعد الى اوبرا . ولقيت عدة مؤلفات مشهورة لبوشكين مصيراً موسيقياً مشابهاً . من ابرز مؤلفات بوشكين الاخرى القصيدة الروائية (رجال الخيالة البرونزيون ١٨٣٣) كما وضع قصصاً شعبية وخرافية وقصائد غنائية جميلة حول عدداً منها الى اغاني . عاد بوشكين الى سنت بطرسبرغ بعد تولي القيصر نيقولا الاول العرش وادت زيارته للقفقاس في ١٨٢٩ الى وضع رواية وصفية بعنوان (رحلة الى اربروم) . ونجح في ١٨٣١ في الزواج من الحسناء اللعوب ناتالي كونشا روفا ولكنه لم يسعد في زواجه .

ليسنغ

توفي الكاتب المسرحي والناقد الالماني كوتولد افرايم ليسنغ في ١٥ شباط (١٧٨١ . وكان ليسنغ قد ولد في ساكسوني ودرس اللاهوت في جامعة لايبزك ورحل الى برلين في ١٧٤٨ واصدر مع صديق له مجلة نشر فيها عدة مقالات منها مقال عن كاتب المسرحيات الكوميدية الروماني بلوتس . واصدر مجلة مشابهة في ١٧٥٤ - ١٧٥٨ واستأنف دراسته الجامعية في وتنبرغ ثم عاد الى برلين وعقد صداقة وثيقة مع الفيلسوف مندلسن . وقد صاغ افكاره في تلك الفترة في المناقشات والمراسلات التي تقوم على ان مسرحيات شكسبير ومن خلفه من الكتاب المسرحيين الانكليز افضل من المسرحيات المأساوية للكاتب المسرحي الفرنسي، بيير كورناي التي شن ضدها حرباً نقدية . كانت مسرحية الآنسة سارة سامسون، ١٧٥٥، نموذجاً لارائه وهي مأساة عن الحياة العادية ونوع جديد في المانيا وكذلك مسرحيته الثانية (اميليا كالوتي، ١٧٧٢) والف بينهما احدى افضل المسرحيات الكوميدية الالمانية وهي (مينافون بارنهيلم ١٧٦٧) التي يبدو تأثير الكتاب الانكليز واضحاً فيها . وفي (لاوكون ١٧٦٦) العمل الادبي المهم عن فلسفة الجمال يضع ليسنغ تقييدات على الفنون المختلفة لايمكن قبولها الآن . انشغل ليسنغ من ١٧٦٥ الى ١٧٦٩ بمجلة اخرى اهتمت بالنقد المسرحي . كان ليسنغ داعية لحرية الفكر والتسامح الديني وقد كرس لها موضوع مسرحيه (ناتان الحكيم، ١٧٧٩) .

اندريه جيد

توفي الكاتب الفرنسي اندريه جيد في ١٩ شباط ١٩٥١ . توفي والده استاذ القانون البارز عندما كان جيد في سن الحادية عشرة وقامت والدته المتزمته وضيقة الافق وصديقتها آن شاكلتن . تقطع تعليمه بسبب مشاكله النفسية المتكررة . ورغم عدم موافقه امه فقد صمم جيد في سن مبكرة ان يصبح كاتباً وانضم الى حياة باريس الادبية عن طريق الكاتب الفرنسي بيير لويس وكان للشاعر الرمزي الفرنسي مالارميه تأثير كبير فيه وتزوج ابنة عمه مادلين التي كان معجباً بها ولكن الزواج كان غير سعيد رغم عدم انهياره وكان ذلك بسبب ميول جيد الجنسية الشاذة

ادى وعي جيد الاجتماعي الى قيامه بمساعدة اللاجئين في الحرب العالمية الاولى والحرب الاهلية الاسبانية والى الاجماع فيما بعد ضد معاملة الافارقة في الكونغو . شعر بخيبة امل اثر زيارة لروسيا في ١٩٣٦ وقضى بقية حياته في شمال افريقيا وباريس وقد منح جائزة نوبل للادب في ١٩٤٧ .

لم تلق اعماله اعجاب الجمهور رغم التقدير العالي من زملائه الكتاب . وفي سن الخمسين وبعد ان تطور الذوق الادبي العام بعد الحرب العالمية الاولى لقي جيد التقدير الواسع رغم ان مؤلفاته بقيت تثير الجدل خاصة لدى معظم الكاثوليك . ولكن سمعته بصفته مؤلفاً تنامت وقد عكست كتاباته التي وضعها باقصى الاخلاص مشاعره وصراعاته العميقة وبحثه عن التجربة الصادقة ورفضه للتقاليد الاخلاقية للمجتمع .

وكانت بمشابة سيرة ذاتية . وقد اصدر جيد (المجلة ١٨٨٩ - ١٨٤٧) كما لعب دوراً مهماً في تأسيس (المجلة الفرنسية الجديدة)

التي نشر فيها رواية (ايزابيل) ومؤلفات عدد كبير من الكتاب . ورغم بطء الاعتراف بموهبة جيد الادبية فقد كان لكتاباته الاخيرة نفوذ قوي على كتاب القرن العشرين من حيث الاسلوب لانه لم يتردد عن تناول اصعب وادق الشكوك والمشاكل الانسانية .

اودن

ولد الشاعر الانكليزي ويستان هيواودن في ٢١ شباط ١٩٠٧ . عاش ودرس في انكلترا واصبح مواطناً في ١٩٣٩ . حرر مجلة (شعر اوكسفورد) عندما كان لايزال طالبا جامعياً ونشر ديوانه الاول في ١٩٣٠ . ثم اصبح اكثر شعراء جيله تأثيراً ومن اغزرهم انتاجاً .

كانت له ميول يسارية وشارك في الحرب الاهلية الاسبانية كسائق سيارة اسعاف . من اثاره الادبية (الخطباء ١٩٣٢) و (رقصة الموت ١٩٣٣) و (انظر ايها الغريب ١٩٣٥) و (وقت آخر ١٩٤٠) والمسرحية الشعرية (كلب تحت الجلد ١٩٣٥) . قام بتحرير (كتاب اوكسفرد للشعر الترفيهي ١٩٣٨) وعمل استاذاً للشعر في جامعة اوكسفورد (١٩٥٦ ـ ١٩٦١) وتزوج اريكا ابنة الروائي توماس مان رغم انه كان شاذاً جنسياً وقد توفي في ١٩٧٣ .

كيتس

توفي الشاعر الانكليزي جون كيتس في ٢٣ شباط ١٨٢١ الذي عرف برهافة حسه ورقته . استمر على الاتصال بمدير مدرسته الذي قدمه الى حلقة الشاعر والكاتب لي هنت فتعرف على هايدن وريـنولـدز وشيلي واخرين اضافة الى تشارلي براون التاجر المتقاعد الذي كان يستمتع بمساعدة الشباب الموهوبين وسكن معه في ضاحية هامستيد شمال لندن (واصبح المنزل الآن متحف كيتس) وبعد اجتيازه امتحان الطب / اعتزل الجراحة بدون تحذير في ١٨١٧ .

اثار ديوانه الاول في ١٨١٧ الذي ضم السوناتا المشهورة (لدى القراءة الاولى لهومر جابمان) ضجة صغيرة واصدر (انديميون ، اربعة اجزاء ١٨١٩) مثيراً نقداً قاسياً وبعض المديح . في ١٨١٨ فقد شقيقه جورج الذي هاجر الى اميركا وشقيقه الاخر توم الذي مات بالسل وتعود الى هذه الفترة بعض اروع قصائده التي نشرت في ديوان (لاميا وقصائد اخرى، ١٨٢٠) ومنها لاميا وقصيدة الى بلبل والى الخريف وعن الكآبة وغيرها من القصائد . واحب في تلك الفترة ايضا فاني براون الرقيقة المخلصة التي قامت برعايته في مرضه ولكنها لم تكن تفهم الاحتياجات العاطفية للشاعر . وفي ١٨٢٠ ظهرت عليه بوادر الاصابة بمرض خطير وساءت حالته واصبح يعتمد احسان الاصدقاء . وفي ايلول رحل الى ايطاليا مع الفنان جوزيف سيفرن الذي وضع تفاصيل دقيقة عن ايام كيتس الاخيرة كما نظم شيلي (ادونيس) في رثاء صديقه كيتس .

غوغول

توفي الكاتب الروسي نيقولاي غوغول الذي ولد في اوكرانيا عام ١٨٠٩ في عائلة اقطاعية ورحل الى سنت بطرسبرغ حيث فشلت محاولته في ان يصبح ممثلاً ولكنه نجح ككاتب في ١٨٣١ عندما نشر عدة مجلدات من القصص القصيرة والرواية الرومانتيكية (تاراس بولبا، ١٨٨٥) عن شيخ قبيلة قوزاقية . وقد اشتهر غوغول بمسرحية (المفتش العام، التي اخرجت على المسرح في ١٨٣٦ ويسخر فيها من البيروقراطية . قضى غوغول معظم سنوات حياته الباقية في روما حيث وضع الجزء الاول من (ارواح ميتة، ١٨٣٧) وهي رواية ساخرة يشتري فيها المغامر شسيكوف العبيد الارقاء الذين ماتوا منذ الاحصاء الاخير للسكان (ولكنهم احياء فيما يبدو لأن مالكيهم مايزالون يدفعون الضريبة عنهم) ويستخدمهم كضمان للحصول على القروض . وقد اتلف مسودة الجزء الثاني في نوبة كآبة دينية سقط فريسة لها في سنواته الاخيرة . من اشهر قصصه (الانف) وتدور حول انف مبتور حصل على وظيفة حكومية و (المعطف) . يمتاز غوغول بقوة الخيال ورسم الصور الكاريكاتيريه رغم افتقاده الى المهارة النفسية في عرض الشخصيات .

ابسن

ولد الكاتب المسرحي النرويجي هنريك ابسن في ٢٠ اذار ١٨٢٨ . رفضت روايته الاولى ولكنه اصبح مديرا مسرحيا ثم مديرا فنيا للمسرح النرويجي في اوسلو. بدأ تأليف المسرحيات القالب الرومانتيكي التقليدي ثم بوحي الملاحم القديمة. وقد ظهر في المسرحية التاريخية (المتظاهرون ، ١٨٦٤) القدر الكبير من القدرة على التحليل النفسي. شعر ابسن بالسخط لان السويد والنرويج تركتا الدانمركيين يحاربون بروسيا وحدهم في ١٨٦٤ . وعاش سنوات كثيرة في ايطاليا والمانيا. ومن مسرحياته التي تناولت مواضيع تاريخية (الامبراطور والجليلي ١٨٧٣) عن صراع المسيحية مع الوثنية . ووضع في منتصف العمر سلسلة المسرحيات النثرية التي احدثت ثورة في المسرح الاوربي بربط شخصية الافراد بالبيئة الاجتماعية والاعتماد على التطور النفسي بدلاً من الاحداث الخارجية باستبدال الرومانتيكية بالواقعية والكشف عن عواطف النساء وحرمانهن وتمردهن وبذلك جعل المسرح يعكس العالم الخارجي. ولولا ابسن لما كان توسع برنارد شو وهاوبتمان وبريو وكثيرين اخرين ان يكتبوا كما فعلوا. المسرحيات التي احدثت هذا التغيير القوي هي (اعمدة المجتمع ١٨٧٤) و (بيت الدمية ١٨٧٩) و (الاشباح ١٨٨١) التي تناولت بصراحة مرضاً وراثياً و(عدو الشعب ١٨٨٢) والبطة البرية ١٨٨٤) و (روزمير شولم ١٨٨٦) و (السيدة من البحر ١٨٨٨) و (هيدا كابلر ١٨٩٠) والبناء ١٨٩٢). وقد توفي ابسن في ١٩٠٦)

كوته

توفي الشاعر والفيلسوف والمسرحي والروائي الالماني يوهان ولفغانغ فون كوته المولود في ١٧٤٩ . وهو اشهر شاعر وكاتب مسرحي الماني. كان ابن رجل اعمال ثري من فرانكفورت ام ماين وهو يدين بحبه للتعلم الى والده وبميل [illegible] ومواهبه في الخيال الى والدته المرحة قبل ان يدخل جامعة لايبزك لدراسة القانون الذي لم يمارسه بجد. كان يعرف الكثير من اللاتينية والاغريقية والفرنسية والايطالية والانكليزية ودرس الموسيقى. وبعد سنتين في بلدته اصبح خلالهما مهتماً بالتصوف وتجارب للطبيعة. استأنف دراسة القانون في جامعة ستراسبورغ حيث تأثر بالكاتب الالماني هيردر الذي اثرت افكاره في المذهب الرومانتيكي الذي اثار اهتمام كوته بالموسيقى الشعبية والعمارة القوطية ومؤلفات شكسبير خاصة. برز كوته في حركة (العاصفة والقهر) وهي حركة ادبية في المانيا ازدهرت بين ١٧٦٠ و ١٧٨٥ وهي حركة ثورة للشباب من الطبقة المتوسطة المثقفة ضد ماسموه بأصنام القرن الثامن عشر قاصدين بذلك اصحاب حركة تغليب العقل على العاطفة ومن روادها ايضا شيلر في شبابه (وهبة . مصطلحات الادب). في تلك الفترة التي قضاها في ستر معجم اسبورغ شغف اولا باسطورة فاوست بوحي من شعور بالذنب بسبب علاقة عاطفية . كتب مسرحية (كوتس فون برليشنكن ١٧٧١ - ١٧٧٣) استنادا الى حياة فارس من القرون الوسطى . وكانت استجابة لطلب هيردر من كوته وضع مسرحية وطنية لتضاهي مافعله شكسبير للمسرح الانكليزي . وعاد الى فرانكفورت حيث وفرت علاقات عاطفية اخرى قاعدة بشكل سيرة ذاتية لرواية (احزان الشاب فيرتر ١٧٧٤) التي وضعت بشكل رسالة وتنتهي بانتحار البطل.

كان بين المعجبين الكثيرين بكوته في ذلك الوقت الدوق الشاب شارلز اغسطوس الذي دعاه للاقامة في فايمار وقبل كوته الدعوه اذ وفرت له فرصة فسخ خطوبته واصبح في فايمار المستشار الرئيس للدوق وتولى سلسلة من المناصب الوزارية بتفوق وكشف عن قابلياته العملية وتنامي الشعور بالمسؤولية . كمابدأ الآن يتكشف جانب آخر من عبقريته المتعددة الجوانب فقد كتب في الرياضيات على اساس الخيال والدراسة وليس التحليل الرياضي كما فعل نيوتن وكان اهم اكتشافاته التي تضمنتها عدة كتب في علم الاحياء وبدا ان بعضها قد تنبأ بنظريات دارون.

تأثر نشاط كوته الادبي بنشاطاته الاخرى ولكن بتاثير عشيقة

جديدة هي السيدة فون شتاين واصل وضع القصائد الغنائية الرقيقة (وقد وضع بيتوفن وشوبرت الموسيقى لعدد منها .) ولكن مع تنامي مركزه الاجتماعي بدأ يحس بأنه أصبح اسيراً للحياة العامة . وفي ١٧٨٦ رحل الى ايطاليا وقضى فيها سنتين واكمل المسرحيتين الشعريتين (أكموت) و (افكني) ووضع اضافات لـ (فاوست) اسطورة الساحر العجوز الدكتور فاوست التي كانت تختمر في ذهنه ويدون افكاره عنها منذ ايامه في ستراسبرغ . وعندما عاد الى فايمار اصبح لديه عشيقة جديدة هي كريستيان فولبيوس التي انجبت منه عدة اطفال وتزوجها اخيراً في ١٨٠٦ .

بعد عودة كوته مباشرة نشبت الثورة الفرنسية وقد تعاطف معها في بادىء الامر ولكنه شعر بالسخط للتطرف الذي رافقها ولكنه اعجب فيما بعد بنابليون الذي كرمه عندما جاء الى فايمار فاتحاً في ١٨٠٨ .

وكانت تلك هي السنة التي نشر فيها الجزء الاول من فاوست ولكن لم ينشر الجزء الثاني حتى ١٩٣٢ . وقام كوته ايضا من ١٧٩١ الى ١٨١٣ بادارة المسرح الحكومي في فايمار بمساعدة شيلر الذي تبادل معه الرسائل البديعة في المواضيع الجمالية .

في ١٧٩٦ صدر الجزء الاول من روايته (وهلم مايستر) وتدور حول جولات شاب مغرم بالمسرح مع فرقة مسرحية . وفي الجزء الثاني الذي صدر في ١٨٣٠ يهتم كوته بالتأثير التربوي والاجتماعي للرحلات اكثر من الرحلات نفسها . واصل كوته الكتابة في مواضيع كثيرة ولم تفقد قصائده الغنائية التي كانت بوحي علاقات عاطفية عابرة قوتها وجمالها كان يؤمن بالحياة ويقبولها وفي ان يحياها كاملة . كان ذلك جوهر فلسفة كوته وقد مارس تلك الفلسفة الى النهاية .

ستندال

توفي الروائي الفرنسي ستندال (الاسم المستعار لماري هنري بيل) الذي ولد في ١٧٨٣ . وقد خدم في حملة نابليون على موسكو. ثم رحل الى ميلان حيث كتب معالجات سريعة عن الرحلات ووضع كتبا عن الفنون وبدأ تحليلة النفسي للحب (دولامور ١٨٢٢) وقضى سنوات كثيرة في ايطاليا اومرتحلاً . وبعد ثورة ١٨٣٠ عين قنصلاً لفرنسا في ايطاليا ونشر في السنة نفسها اول افضل روايتين له هي (الاحمر والاسود) وتضم صورة بارعة لعصره (يمثل الاحمر الجيش ويمثل الاسود الكنيسة) وتحليلاً نفاذاً لشخصية بطلها جان سوريل ونجاحاته وسقوطه . وكانت روايته البارزة الثانية (لاشارتوز دي بارم ١٨٣٩) وسط النشاط السياسي والدبلوماسية والمؤامرات المضادة وتتضمن انطباعا حيا عن معركة واترلو والحياة في ولاية ايطاليه صغيرة . تضم المؤلفات التي نشرت عقب وفاته رواية لم يكملها هي (لوسيان لوين ١٨٩٤) . لم يكن ستندال معروفاً على نطاق واسع قبل ١٨٨ ولكن شهرته زادت عقب ذلك . وقد تنبا ستندال باتباع الروائيين للواقعية والاسلوب النفسي .

فروست

ولد الشاعر الاميركي روبرت لي فروست في سان فرانسسكو. درس لفترة قصيرة في كلية دار تموث وجامعة هافارد وعمل فيها بعد نجاراً ومدرساً (١٩٠٥ ـ ١٩١٢) وفلاحاً .

عاش في انكلترا (١٩١٢ ـ ١٩١٥) ونشر هناك اول ديواني شعر له هما (ارادة صبي ١٩١٣) و (شمال بوسطن ١٩١٤) اصبح فروست استاذاً للغة الانكليزية في كلية امهرست لفترات طويلة بين ١٩١٦ و ١٩٣٨ وحاضر فيما بعد في جامعة هارفرد . وكان بين انتاجاته الاخرى (نيوهامبشير ١٩٢٣) و (من ثلج الى ثلج ١٩٣٦) و (الشجرة الشاهد ١٩٤٢) . وقد صدرت اعماله الشعرية الكاملة في ١٩٥١ . واحرز جائزة بوليتزر للادب في ١٩٢٤ و ١٩٣١ و ١٩٣٧ و ١٩٤٣ . تركز شعره على ريف ولاية نيوانجلاند وامتدح الاعتماد الذاتي والتعلم الذاتي والحياة البسيطة . يعتبر فروست من اعظم شعراء القرن العشرين .

وتمان

في ٢٦ اذار ١٨٩٢ توفي الشاعر الاميريكي والت وتمان المولود في ١٨١٩ . نشأ وتمان في بروكلين وعمل فراشا في مكتب وعامل طباعة وصحفياً ومعلماً. ومن المجلات التي قام بتحريرها في ١٨٤٦ ـ ١٨٤٨ مجلة (بروكلين ايكل) التي جعل منها منبراً اعلن منه اراءه المناهضة للرق . قام بجولة في اميريكا وتلت ذلك فترة من المطالعة غير المنظمة ابتداء من الانجيل وشعر هومر والمؤلفات الكلاسيكية الى شكسبير ومؤلفات سكوت وكارلايل وكولرج وايمرسن . وفيما عدا مسحة من الصوفية في قصائده تعزى الى مطالعاته الفلسفية فقد كانت النتيجة الرئيسة هي محاولة التخلص من التأثيرات الاوربية وادخال ادب قومي يناسب اميريكا . بدأ وتمان تحقيق هذا الهدف بنشر (اوراق العشب ١٩٥٥) في مجلد واحد ضم ١٢ قصيدة وتوسع الديوان بعد كل طبعة تالية حتى تضاعف حجم الديوان عدة مرات . تتسم قصائده بوحدات الوزن غير المنتظمة وطول الابيات والايقاع القوي . وافكارها اجتماعية وسياسية واخلاقية وتدور حول الجمال والموت والحرب والجنس . ولغتها حرة وصريحة وطبيعية واحياناً يظهر في تصويره لنفسه عنجهية غير مسرة! وهناك احيانا مقاطع جعلت اعماله تعتبر لا اخلاقية وادت الى طرده من العمل ككاتب عقب الحرب الاهلية .

في ١٨٧٣ اصيب بالشلل ولكن حالته الصحية تحسنت وعاش من ١٨٨٤ في عزلة حتىٰ وفاته . وبالاضافة الى الشعر كتب ويتمان عدة اعمال نثرية .

فرجينيا وولف

توفيت الروائية والناقدة الانكليزية البارزة فرجينيا وولف في ٢٨ اذار ١٩٤١ . تزوجت في ١٩١٢ من الناشر والكاتب السياسي ليونارد وولف وأسسا داراً للطباعة في ١٩١٥ . اصبحت فرجينيا وولف شخصية بارزة في الجماعة الادبية المعروفة بجماعة بلومزبري كما بدأت وضع الروايات فنشرت (الرحلة للخارج ١٩١٥) .

وتعتبر رواياتها صعبة لكنها ممتعة وهي قلما تستعمل الحوار المباشر وتهتم بالوعي الداخلي لشخصياتها كما يعبر عنه المونولوج الداخلي بينما تعتبر الحدة العاطفية والرمزية في لغتها من خصائص الشعر اكثر من النثر . لكنها ليست جدية بشكل متطرف وتظهر احياناً روح الدعابة كما في (اورلاندو ١٩٢٨) . ومن ابرز رواياتها (غرفة جيكوب ١٩٢٢) و(السيدة دالواي ١٩٢٥) و(الى الفنار ١٩٢٧)و (والامواج ١٩٣١) .

وكانت كاتبة مقالات بارزة واظهرت اهتماما بالتغييرات الاجتماعية التي تؤثر في النساء كما في (غرفة خاصة ، ١٩٢٩) . ووضعت ايضاً سيرة حياة الفنان والناقد روجرفراي . وقد انتحرت غرقاً بتأثير الحرب العالمية الثانية .

ادنا اوبرين . . . حتى القرويات

ترجمة / مهاد عبد الستار رشيد

الكتب التي تحررها النساء وعلى وجه التحديد ، الفتيات البالغات الرشد اللاتي يدفعن مذكراتهن اليومية الموجزة للنشر على هيئة روايات ، ينبغي ان تقرأ من قبل الفتيات الاخريات . وان افضل الروايات من هذا النوع تلك التي لها القدرة على كشف الاسرار الشخصية او الوقائع المثيرة ـ تتضمن مزيجاً من الحقيقية والخيال الجامح ، الحقد والحب .

ادنا اوبرين **Ednaj Obrien** ، التي كتبت رواية (الفتاة المتوحدة) **The lonely girl** التي اصبحت فيما بعد فيلما جيداً بعنوان (الفتاة ذات العينين الخضراوين) **The girl with green eyes** تكتب بصدق في هذا النمط الادبي الذي يجعل القارىء الذكر يشعر وكأنه يسترق السمع للتعرف عن كثب على اسرار الجنس الناعم .

تكتب ادنا اوبرين بالزاج او بالحبر الاخضر المماثل للون العشب الايرلندي الذي عشقته منذ طفولتها حيث ولدت في غرب ايرلندة وتعيش الآن مع ولديها في صخب العاصمة البريطانية لندن .

ان قائمة الروايات التي كتبتها اوبرين عديدة ومنها (القرويات) The country girls ، و (الفتاة ذات العينين الخضراوين) ، و (فتيات في منتهى السعادة الزوجية) Girls in their married bliss و (آب شهر بغيض) August is awicked month ، و(كوارث السلام) Casuaties of peace واخرها رواية تتحدث عن شباب اليوم بعنوان (الفردوس) Paradise .

في روايتها الموسومة (كوارث السلام) :

باتسي Patsy ، خادمة ايرلندية ، وتوم Tom ، رجل من دبلن يعملان لحساب سيدة متطفلة على الفن تدعى ويلامكورد Willa Mccord ، التي تصنع نوافذ ملونة الزجاج . لقد واجهت كل من باتسي وويلا مشاكل جنسية .

ترحل باتسي تاركة تعليقاً وداعياً بعد عشر صفحات من مناجاة النفس على غرار مناجاة مولي - بلوم .

كان زوجها الخصي : يحدث جلبة حين يبتلع الطعام اضافة لقدميه كريهتي الرائحة» . ان زوجاً مثل توم يستحق ان يكون زوجاً لامرأة فاسقة . اما الشخص الذي يقع عليه اختيار باتسي فهوزبون اسمه روني وقد استطاعا على نحو متواصل التخلص من وصوم تقرير كنسي .

وفي غضون ذلك تخالج ويلامكورد بعض الاوهام والخيالات عن الزواج لكن الواقع الانثوي يتغلب دائماً على النزوة الانثوية .

كانت ويلاقبيحة الوجه ومن طراز النساء اللاتي يرتعبن من الرجال . انها تتسلق هذا المبنى الضخم بعد نهاية الاسبوع مع امرأة سيئة الصيت من جامايكا اسمها اورو Auro صاحبة «البشرة الزنجية الشاحبة» . عندما تعود الى البيت بعد هبوط الظلام يكون الذكر العاجز المغفل توم بانتظارها في المدخل لايقاع العقوبة بزوجته باتسي الخائنة . « ينهض توم بينما تجتاز هي المدخل وينقض عليها باتقان حتى ان الصرخة التي اطلقتها . أحتبست في حنجرتها وبدت كانها نحيب . تموت وظهرها نحوه . وعندما تسقط صريعة على الارض يساعدها في ذلك . » ثم يكتشف بعدئذ انها ويلا المسكينة وليس زوجته باتسي .

بهذا الجرم المتعمد المخطيء للتشخيص يتوقف الحديث النسوي في الرواية ، وتنتهي قبل ان يلحظها فعلا اي شخص . اذا كان هناك ثمة قيمة اخلاقية في هذا العمل الروائي ، فانها في الحكمة القديمة التي مفادها ان النساء قد يكن بارعات في اختيار من يضاجعهن ولكنهن في واقع الامر سيتزوجن من اي شخص اخر .

اما روايتها الموسومة (القرويات) فقد وفقت الروائية اوبرين بكسب ثناء واطراء النقاد على هذا العمل الروائي ولنجاحها البارع في رسم الشخصيات ببساطة ومهارة ودقة متكاملة . لقد تركت اوبرين شخصيات الرواية تتصرف والحوادث تجري دون ان تظهر شخصيتها هي وراء ذلك .

ان (القرويات) رواية جديدة ومباشرة وخليعة - انها طبق من الفسق الساذج البريء المتبل بالجمال الايرلندي القديم . انها نبع فياض جياش بالمغامرات الجنسية .

لقد منح الروائي الانجليزي الشهير كنكسلي اميس Kingsley Amis هذه الرواية جائزته الشخصية كأفضل رواية صدرت في ذلك العام .

اجمع النقاد على ان اسلوب اوبرين لطيف وغير متكلف ومنطو على دعابة وفكاهة . . وصفها وتصويرها للمناطق الريفية الخلابة ، والبيت البالي المرهون لدى المصرف العقاري ، والدير ، راسخان ومفعمان بالحياة ؛ شخصياتها : اب مسرف في الشراب راهبات ، صاحبة المبنى الالمانية ، رجال الاعمال في دبلن عند مخيض اللبن . . .

ان هذه الرواية وكما اجمع النقاد مزيج فريد من الفجور والبراءة ، استطاعت بسهولة انتزاع اعجاب النقاد والقراء على حد سواء . يشعر القارىء وهويتابع تفاصيل الرواية الدقيقة وتصوير الجزئيات بان الاحداث مترابطة باحكام وان هذه التفاصيل الدقيقة انها تزيد من توضيح الصورة الكلية للرواية .

يثني النقاد على اسلوب هذه الروائية الانجليزية البارع السلس والمشوق وتصويرها الدقيق وعنايتها الفائقة برسم التفاصيل . كما ينحو بعض النقاد لمقارنة رواياتها بروايات ايريس مردوك Iris Murdoch ، وعلى وجه الخصوص فيما يتعلق بالخيانة الزوجية والشذوذ الجنسي .

كتاب العدد



ديوان باشو

ترجمة : حسب الشيخ جعفر

مقدمة

التانكا [1]، في الشعر الياباني، تعني القطعة الشعرية الخماسية . أما الهوكو أو الهايكا فهي الثلاثية، وكانت التانكا سابقة الهوكو من حيث النشأة. لقد انبثقت التانكا من الاغنية الشعبية . جارةً متواضعة في البداية في ظلال القصائد الطويلة. وكانت الاغنية الشعبية مبنية على الايجاز والاكتناز. وتعني التانكا حرفياً «اغنية قصيرة». ولقد كانت في بدايتها اغنية شعبية. وخلال القرنين السابع والثامن، صبيحة التاريخ الياباني، تأخذ التانكا طابعاً شعرياً أدبياً . منافسةً القصائد الطويلة، متفوقة عليها في أحيان اخرى. وقد ولدت الهوكو من التانكا بعد قرون من نشأتها . وتمت ولادتها إبان التطور الناهض في الثقافة المدينة. وفي اكثر من مرحلةٍ مرت التانكا والهوكو في أزمات فنية أو صلتهما الى حافة التلاشي. غير انهما تعودان الى وضعهما المعافى، آخذتين بالتطور الى يومنا هذا.

لم تكن الهوكو الامقاطع شعرية «ليركية» أي غنائية . . تجعل من الطبيعة، في تحولها من فصل الى أخر، مادتها الفنية وغالباً مايصور المرء فيها عبر هذا التحويل من حال الى حال. ولما كان الشعر الياباني يعتمد المقاطع الهجائية . جاء الايقاع فيه من التناوب بين مقاطع صوتية محددة. من هنا فالهوكو تمتلك وزناً ثابتاً . . في كل بيت من ابياتها الثلاثة قدر محدد من المقاطع الصوتية: خمسة مقاطع في الاول، في الثاني سبعة، وفي الأخير خمسة مقاطع صوتية. وكان للامثال الشعبية اثرها في هذا الميل الى الايجاز: أن تقول الكثير في مفردات قليلة. وقد أصبح بعض من الهوكو امثالاً شعبية . . مثل هذه الهوكو من شعر ماتسؤو باثيو:

ماان انطق كلمة

حتى تتجلد شفاهي.

زوبعة خريفية.

وهي تعني في المثل: يرغمك الحذر ان تصمت أحياناً. ان مهمة الشاعر، في الهوكو، أن يبعث الأثارة الشعرية في النفس، ان يوقظ المخيلة لدى القارىء وعلى القارىء ان يلم بابعاد الصورة والمعنى كلها . . ولهذا ليس ضرورياً أن ترسم الصورة، في الهوكو، بتفاصيلها كلها. وعلى القارىء أن يتوقف، متاملاً، متخيلاً، ليدرك المعنى الباطن لأشارة الشاعر وأفاق المنظر المصور . . الهوكو هي الخطوات المهمة الاولى وعلينا ان نكمل الجولة.

واذا كانت الهوكو قصيرة في بنائها . . فان هذا لايعني ضآلة المعنى الأدبي أو الفلسفي فيها. ففي كل ظاهرة لن يبحث الشاعر الا عن لقطة الذروة. وفي أحيان اخرى، عبر الاكتناز الفني الشديد، ترتسم صورة مترامية . . مثلما نجد عند باثيو في هذه الثلاثية:

رحيباً يصطخب البحر .

بعيداً حتى جزيرة سادو

تنحدر المجرة.

هنا ينفتح، أمامنا، مشهد واسع، وكأن اعيننا أمام شق الرؤية في آلة التصوير: البحر الياباني في ليلة عاصفة، لكنها صافية. . تتلامع فيها النجوم، وتتلاطم الامواج البيض المزبدة، وبعيداً عند حافة السماء يلوح شبح جزيرة سادو الأسود.

ان بين الهوكو وفن التصوير علاقة قربى قوية. فهي تكتسب، احياناً، بايحاء من صورة رسام. . أو توحي هي له برسم صورة. وقد تتحول، احياناً اخرى، الى جزء من الصورة نفسها، وقد خطت فوقها جميلة، أنيقة. وقد يكتب الشاعر وكأنه منهمك في رسم صوره، عامداً الى خصائص الفن التصويري. يقول الشاعر بوسون من القرن الثامن عشر:

ازهار اللفت في كل مكان.
في الأفق تنطفيء الشمس
في الشرق يبزغ القمر.

إنها صورة الحقول العريضة. . مغطاة بازهار اللفت الصفراء. وهي تلوح أكثر توهجاً تحت أشعة الغروب. . ومع هذه الكرة الملتهبة الغاربة يبدو القمر، متناقضاً، في لونه الشاحب وقد بزغ توا. لن يتحدث الشاعر هنا، في تفاصيل، عن الاضاءة، وكيف هو تأثيرها الحادث أو كيف هي الألوان على لوحته. إنه يقترح، حسب، ان ننظر نظرة جديدة نحو هذه الصورة التي رأيناها مراراً لكي نكتشف، بانفسنا، مداها كله بالوانه وتناقضاته. لقد مر الشاعر في مرحلتين. التجميع والاختيار. . جمع، اولاً، في تأمله التفاصيل كلها. . ثم اختار ماشاء أن يرسمه من بين تفاصيل الصورة.

وغالباً مايعمد الشاعر الى الصور الصوتية في كتابته. . فيأخذ الصوت هنا مكانة المنظر أو يزيد في الاشارة الى المعنى الكامن فيه. . ويعمل ايضا، في حالة اخرى، في اعطاء الصورة ملامح أخرى. ويستطيع القاريء أن يتخيل ماتنطوي عليه هذه الاصوات من معان خاصة. . أو ماتوحي به من ظلال على المنظر المصور: عويل الريح سقسقة زيز الحصاد، صرخة الدراج، تغريد العندليب، صداح القبرة، ترجيع الوقوق. . وغيرها.

إن مهمة الشاعر، اذن، أن يمنح القاريء اتجاها تخيلياً معينا. . لكي يكمل القاريء ماتنطوي عليه الملامح المختارة من تفاصيل مجمعة. . أي أن يصل الى الصورة الشاملة أو المعنى الشامل في الظاهرة أو في الشيء.

يقول باثيو:

على الغصن العادي
يقبع غراب متوحد.
أمسية خريفية.

هنا تعمل التفاصيل المختارة في تكوين صورة الخريف في اخرياته. . انك لتحس باختفاء الرياح، بالطبيعة في سكونها الكئيب. ان الملامح، هنا في الهوكو، تكاد تبدو محدودة. . غير أنها تمتلك اتساعاً كبيراً. . اننا نتأمل، مسحورين، من خلال هذه الهوكو كما ننظر في قاع نهر عميق، لكنه يبدو واضحاً. يصور الشاعر منظراً من الطبيعة المحيطة بكوخه، ومن خلاله نحس بوضعه النفسي، انه لايتحدث هنا عن وحدة الغراب. . إنما عن

وحدته الشخصية. أمام تخيل القاريء ينفتح أفق رحيب. ومع الشاعر يستطيع أن يجرب الأحساس بالكآبة.. توحي بها طبيعة الخريف.. أو يتقاسم معه الحزن الناجم عن معاناة شخصية. كلما كان المعنى الباطن في الهوكو غنياً.. كانت الصورة الشعرية سامية فيها، إنها توحي اكثر مما تظهر. وفي احيان اخرى تكون الثلاثية كلها استعارة واحدة، غير أن المعنى المباشر عادة مايكون كامنا في المعنى الباطن. يقول باثيو:

من قلب زهرة عود الصليب

تدب النحلة متباطئة.

آه، كم هي غير راغبة.

كتب الشاعر هذه الهوكو وهو يغادر بيت صديق مضياف. وبالطبع، سنكون مخطئين اذا ما بحثنا، في كل هوكو، عن هذا المعنى المزدوج. غالباً ماتكون

الهوكو تصويراً واضحاً لعالم الطبيعة والنفس، لاتتطلب أو تحتمل تأويلاً آخر. اذا كانت التانكا هي الشكل المحبب في اشعار الفئات المترفة.. فقد كانت الهوكو قريبة من النفوس البسيطة من الفلاحين والرهبان والشحاذين. لم تكن احداثها لتقع في الحدائق أو القصور الباذخة.. انما هي مأخوذة من شوارع المدن الفقيرة، من حقول الرز، الطرق العامة، الحوانيت، الخمارات، الخانات الصغيرة حيث يقضي المسافر أو الجوال ليلة أو ساعات راحة.

لن نستطيع أن نفهم البعض من خصائص الهوكو الامن خلال التعرف بنشأتها وتاريخها. مع مرور الزمن أخذت التانكا تتفرع الى موشحين: الاول في ثلاثة أبيات، والثاني في اثنين. ويحدث أن يكتب أحدهم الموشح الاول.. ويكتب الموشح الثاني شاعر آخر. وفي القرن الثاني عشر ظهرت «سلاسل» من اشعار تتألف من التناوب بين الموشحين. واطلق على هذا الشكل اسم الموشحات المنسقة أو «الملظومة». وقد سميت الابيات الثلاثة الاولى بالموشح الأولي «الهوكو». ولما كانت الطبيعة هي الموضوع الشائع.. فقد احتاز كل فصل من فصول السنة على مفردات معينة.. وليس من الجائز أن تنسحب مفردات فصل ما الى غيره من الفصول. مثلاً: ماان تذكر كلمة «ضباب خفيف» فسرعان مايعرف ان الحديث هنا عن الربيع المبكرة في مرحلته الضبابية.. هكذا الحال مع المفردات وتوافقاتها. مثلاً: ازهار الخوخ، البلبل، نسيج العنكبوت، ازهار الكرز والمشمش، القبرة، الفراشة وغيرها انما تشير الى الاحداث جارية في فصل الربيع. وتشير الى الصيف مفردات مثل: وابل المطر، الوقوق، زهرة عود الصليب، غرس شتلات الرز، البرودة المعتدلة، استراحة الظهيرة، اليراعة، الحر وغيرها. ومثل هذه المفردات انما تشير الى الخريف: القمر، النجوم، الندى، صرخة زيز الحصاد، ازهار الكرسانتيم، الحصاد، اوراق الاسفندان الحمراء. أما المفردات الشتوية فهي من مثل: الرذاذ، الثلج، الجليد، البرد، الموقد المجمرة، نهاية العام وغيرها.

اليوم الطويل يعني يوماً ربيعياً.. لأنه يبدو طويلاً بعد أيام الشتاء القصيرة. والقمر مفردة خريفية.. فالهواء اكثر صفاء في ليالي الخريف.. فيبدو معه القمر اكثر تألقا مما هو عليه في الفصول الاخرى. ولاجل الايضاح يذكر

الفصل من السنة فيقال: ريح ربيعية، ريح خريفية، قمر صيفي، شمس شتوية.

كانت الهوكو «الموشح الأولي» هي الأفضل، عادة، في الموشحات المنسقة. ثم استقلت بنفسها، منفصلة نهائياً، غير أنها لم تصبح متميزة بفكرتها العميقة أو صورتها الفنية.. أو ممتلكة هذا الانتشار الواسع الابعد زمن طويل، في النصف الثاني من القرن السابع عشر على يد الشاعر الكبير باثيو.

أحدث باثيو في الهوكو انعطافاً عظيم الأهمية. لقد ازال عنها الطابع الهزلي الشائع من قبل. واضحت الكلمات الموسمية لديه صوراً شعرية مليئة بالمعاني العميقة، نابضة بالحياة. وكانت من قبل شكلية أو شبه ميتة. كان شاعراً وفيلسوفاً، ومن شعراء الطبيعة الكبار. من خلال اشعاره ينفتح امامنا عالمه الروحي باحاسيسه ومعاناته. لكنك لن تجد في شعره الانطواء المرسل الحجب على الجمال. في كل هوكو من شعره تمت في اخريات القرن السابع عشر.. وهي المرحلة التي تدعى بالعصر الذهبي للشعر الياباني.

ولد باثيو عام ١٦٤٤ إبناً لمعلم خط. منذ طفولته كان في صحبة ابن أمير محب للشعر. وفي هذا المناخ الفني بدأ يكتب الشعر، غير أن الأمير الشاب مات مبكراً.. فيهاجر باثيو الى المدينة الكبيرة إيدو «طوكيو» بعيداً عن قصور الامراء في الضياع والضواحي. ورسم نفسه راهباً ليحرر نفسه بهذا من خدمة الامراء، غير انه لم يصبح راهباً حقيقياً. كان يعيش في كوخ صغير، في ضاحية فقيرة قرب مدينة ايدو. وكان هذا الكوخ مع البركة الصغيرة واشجار الموز المحيطه به مصوراً في اشعاره. كان يحيا حياة الفقراء البسيطة. مر باثيو في طريق شعري صعب. في اشعاره المبكرة كان محاكياً لطريقة الشعر التقليدي. وفي سعيه من اجل اسلوب جديد كان يدرس، بانتباه، اعمال الشاعرين الصينيين الكبيرين: لي بو و دُو فوُ، متأملاً في فلسفة المفكر الصيني جشوان وتعاليم الطائفة البوذية دزين. جعل باثيو من المبدأ الجمالي سابي أساساً لاعماله الشعرية. وسابي تعني في معناها الاولي: كآبة الوحدة. وكانت هذه النظرية الجمالية منسحبة على الفن الياباني كله في اواسط القرن السابع عشر. والجمال، كما ترى هذه النظرية، يجب أن يعبر عن الموضوع المعقد في أشكال بسيطة، كلاسيكية، داعية الى التروي والتأمل في قراءة المادة. السكون، النغمة الرثائية الخافتة، اللون الكابي، التوافق الناتج عن وسائل فنية شحيحة، هي ذي اجواء السابي.. في دعوته الى التأمل المركز ورفضه لألوان البهرجة المبتذلة الباطلة. وبالطبع لن يسمح مثل هذا المبدأ الصارم بتصوير الجمال الحي بامتلائه كلمة. ان فناناً كبيراً مثل باثيو لابد أن يحس بهذا. لقد وجد البحث عن الجوهر الكامن في كل ظاهرة منفردة مرهقاً ومملا. اضافة الى أن الشعر الفلسفي، حسب المبدأ السابي، لايوصل المرء الا الى التأمل السلبي.

أعلن باثيو، في سنواته الأخيرة، مبدأ شعرياً، جديداً متقدماً: كارومي أي الخفة. وقد دعا هذا المبدأ الى البساطة والشفافية في التصوير. فكانت اشعاره الأخيرة خفيفة، صافية، يتخللهاتهكم طيب واحاسيس دافئة. لم يستطع باثيو المكوث، طويلاً، في العالم الضيق الذي تشترطه أشعار الطبيعية السامية

كان يمضي احياناً الى الجبال النائية حيث «لاأحد يرفع عن الارض ثمرة الكستناء البرية الساقطة». ومع ميله الى الوحدة لم يكن عزوفاً عن الأخرين. كانت شهرته في ازدياد.. وكان التلاميذ يقدمون اليه من مختلف المدن والفئات.. وفي مدرسته الشعرية تخرج شعراء مهمون.

في عام ١٦٨٢ شب حريق هائل في الضاحية فأتى على كوخه . من هنا بدأ الشاعر رحلته التي استمرت سنين عديدة وكان يتمناها منذ عهد بعيد . . كان تجوالاً طويلا عبر البلاد كلها . كان يزور الاماكن الشهيرة بجمالها كما هو متبع لدى الشعراء في الصين واليابان . وقد كتب عدداً من دفاتر السفر الشعرية . عام ١٦٩٤ توفي باشيو في رحلته الأخيرة .

إن سحباً كثيفةً
تتجمع بين الصديقين . كان وداعاً أبدياً
بين الأوزتين البريتين المهاجرتين

تحملك ورقة صفراء ،
عند أية ضفةٍ سوف تستيقظ فجأةً
يازيز الحصاد .

يطوق الحرش الجبل ،
كأنما قدشد على وسطه
حزام سيف .

كل شيء قد أبيض تحت ثلوج الصباح ،
لم يعد البصر يميز شيئاً
غير سهام الضوء في الحديقة .

حل موسم امطار أيار .
كان البحر يتوهج ناراً ،
إنها قناديل الحرس الليلي .

شد ماتفايض النهر !
إن مالك الحزين يتسكع على ساقيه الطويلتين
والماء الى ركبتيه .

الريح تمد له سريره
والندى الثلجي يغطيه ،
هذا الرضيع وقد ألقي به .

أية ليلةٍ هادئة مقمرة . .
إنك لتسمع في اعماق الكستناء
كيف تزدرد الدودةُ النواة .

أود أن أتبل اليوم
وجبة رزي بأعشاب النسيان
مودعاً العام المنصرم .

على الغصن العاري
يقبع غراب متوحد .
أمسية خريفية .

يلتمع القمر في السماء
كما يلتمع لباب الشجرة
وقد قطعت من جذورها .

في ظلمة الليل
ينفرش الثعلب على الأرض ،
متسللا الى البطيخة اليانعة .

تعجُّ أعشاب البحر
بصغار السمك،
نمسك بها فتذوب دونما أثر.

في الربيع تقطفون أوراق الشاي

لقد قطفوا اوراق الشاي كلها.
من أين لهم أن يعرفوا أنهم بالنسبة لشجيرات الشاي
كالريح الخريفية تماماً.

في الكوخ المغطى بالأسل

طوال الليل كنت استمع
كيف تئن اشجار الموز في الرياح،
كيف تسقط القطرات في البرميل.

في يوم المد العالي

أردانهم ملطخة بالوحل،
طوال النهار يتسكع صائدو القواقع
في الحقول دونما توقف.

ردّاً على تلميذ

أنا رجل بسيط.
ماان يُزهر الليلاب
أتناول إفطاري من الرز.

تنحني الصفصافة نائمةً
وعلى الغصن منها عند ليب وحيد،
يخيل لي أنه روحها.

تقدمي يافرسي.
أرى نفسي وسط صورة
من مروج الصيف الفسيحة.

عبثاً يتغنى الوقوق البعيد،
فقد انقرض الرجال الشعراء
في أيامنا هذه.

في ذكرى الشاعر سمبو

ماجئت اليك في قبرك
حاملاً اوراق اللوتس المتفاخرة،
إنما بحزمةٍ من أعشاب الحقول.

في بيت كافونو سوخا تنتصب في إناء متصدع
أزهار بطيخ، والى جانبها تنطرح قيثارة بلا أوتار
وقطرات المياه تتسرب وحين تقع على القيثارة

تجعلها ترن

سيقان بطيخة مزهرة.
تتساقط القطرات، تتساقط في رنين،
أم هذه.. أزهار النسيان؟

أضاء القمر
اركان كوخي الضيق كلها،
متسللاً من كوته.

إستراحة غير طويلة في بيت مضياف

هنا سأرمي الى البحر
قبعتي البالية بفعل العواصف
ونعلي المتقطفين .

فجأة أسمع حفيفاًما ،
في صدري تستيقظ الكآبة . .
أشجار الخيزران في ليلة ثلجية .

في ألمهجر

لم يبق غير لسان نار هزيل ،
تجمد الزيت في السراج .
تستيقظ . . أية كآبة!

ايها الغراب الجوال
أين هو عشك القديم؟
أينما تنظر تجد البرقوق مزهراً .

أطلنا تحد يقنا بالقمر متلذذين ،
أخيراً يمكن أن نستريح قليلا . .
غيمة عابرة .

شدما تصفر الريح في الخريف!
آنذاك فحسب ستدركون أشعاري
حينما تبيتون في عراء الحقول .

وفي الخريف تود أن تعيش هذه الفراشة :

حثيثاً ترتشف الندى
من زهرة الكرسنتيم .

ذاوية هي الزهور
تتساقط البذور منصبةً
كما تنسكب الدموع .

في رأس السنة

كم من ثلوج رأينا .
غير أنها لم تتغير في شيء ،
غصون الصنوبر الخضراء هذه .

الق نظرةً منتبهة
سترى ازهار حقيبة الراعي
تحت السياج المجدول .

بعد المرض أنظر من النافذة

بعيداً ، قرمزياً بلوح
سقف المعبد القرميدي
في سحب من أزهار الكرز .

آه ، أفيقي ، أفيقي
وكوني رفيقة لي
ايتها الفراشة النائمة .

تتطاير على الأرض
عائدة الى جذورها القديمة . .
ساعة الفراق بين الزهور .

عند البركة القديمة
تقفز ضفدعة الى الماء .
صوت ماء طافر في الهدو المستتب .

سائراً حول البركة

في عيد القمر الخريفي
حول البركة ، حول البركة
طوال الليل حولها .

هي ذي ثروتي كلها
أشبه بحياتي نفسها
هذه اليقطينة العنقاء الخفيفة .

لم يعد غيرك من صديق مخلص
لهذا الكوخ المغطى بالعشب
يابائع الشلجم الشتوي المتجول .

هي ذي ثلوج الصباح الاولى
قليلا . قليلاً تنحني تحتها
اوراق زهرة النرجس .

كم اشتدت برودة المياه!
لايجد النورس الى النوم سبيلاً ،
مترجحاً فوق الموجة .

تصدع الكوز مفرقعاً .
ليلاً تجلدت فيه المياه .
فجأة أفقت من النوم .

سوق رأس السنة في المدينة .
يلزمني أن أزوره مرة
لأشتري عصي التدخين .

تحت القمر أو تحت ثلوج الصباح . .
متمتعاً برؤية الجمال ، أعيش كما أريد .
، هكذا أقضي كل عام .

الى صديق مسافر

لاتنس ياصديقي
زهرة البرقوق المتحجبة ،
في غيضها ، عن الأعين .

ايها الرعاة الصغار
وانتم تقطعون لكم عصياً
اتركو لشجرة الخوخ قليلاً من غصونها .

أخف لك أن تحمل كرنب بحر . .
وهذا البائع العجوز يحمل على اكتافه
سلالاً من المحار الثقيل .

سحابة من أزهار الكرز!
دقات ناقوس عبر المياه . .
من اوينو أم من أساكوسا؟

في كم الزهرة
نحلة ناعسة . . لاتلمسها
ياصديقي العصفور .

عشق اللقلق من مهب الرياح
وتحته، بعيداً عن الزوابع،
زهرة الكرز الهادئة.

طوال النهار الطويل
تتغنى دونما ملل
قبرة الربيع

الى صديق في سفر

عش هجرته الطيور..
كم يحزنني أن اتطلع
الى بيت جاري المقفر.

فوق امتداد الحقول
غير مرتبطة بشيء الى الارض
تصدح القبرة.

أمطار أيار في انهار..
أين ترى تحطمت عرى الكوز؟
صوت ليلي غامض.

حتى الزهرة البيضاء على سياجها
قرب منزل الصديق الأرمل
ترشني بالبرودة.

هيابنا اصدقائي
نتفرج على أعشاش البط العائمة
في سيول من أمطار أيار.

عاليةً تسمعُ في الغابة
ضربات نقار الخشب
على عمود كوخ وحيد.

عادةً مايكون الجو صافياً هذه الأيام.
فمن أين هذه القطرات؟
في السماء كسرة سحابة.

اتراها حطمت غصنا
هذه الريح المتراكضة في الصنوبر؟
اية برودة معتدلة في الماء المتطافر!

أي نبع بارد صاف!
يسرع صاعداً على ساقي
سلطعون صغير.

جنب اللبلاب المزهر
في الظهيرة يستريح دارس الغلال.
كم هو حزين، عالمنا هذا!

كان قد زرع بطيخاً هنا.
أما الآن فقد اقفرت الحديقة القديمة..
في برودة المساء.

هاهنا، يطيب لي ساعة السكر
أن ارقد على هذه الاحجار البيضاء
وقد إكتست بالقرنفل.

في مديح الشاعر ريكا

كما لو كنت قد قبضت
بيديك على البرق
حين اوقدت الشمعة في الظلام.

شدما يطير القمر حثيثاً!
على الغصون الساكنة
تتعلق قطرات مطر.

لليلة، ولو لليلة واحدة
ياشجيرات الهاكي المزهرة
آوي الكلب المتشرد!

وقوراً يخطو مالك الحزين
في حقل حصيد حديثاً.
إنه الخريف في القرية.

ترك الفلاح للخطة
دوس بيدر رزه،
متطلعاً الى القمر.

اوراق بطاطة ذابلة
في الحقل اليابس. ينتظر الفلاحون
طلوع القمر دونما سأم.

ثانية تنهض عن الأرض
نبتة الكرسنتيم كابية في الضباب،
وقد ضربتها أمطار قوية.

قد انطرحت تماماً على الارض
لكنها لابد من أن تزهر،
نبتة الكرسنتيم المريضة

كانت السحب منتفخة بالمطر
فوق ذرى التلال السفحية وحدها.
أبيض بثلوجه.. يتراءى فودزي.

تهاوى رفيقي عن حصانه
وقد أسكرته الخمرة.
وها هو متعفر بالرمل والثلوج.

رأس إيراكودزاكي.
ياصرصرة الحدأة.. أي شيء في العالم كله
يمكن أن يشبهك؟

أطلعت الحقول زرعها الخريفي.
أي مأرى طيب لناسك..
هذه القرية وسط الزروع!

صل من أجل أيام سعيده.
كن بقلبك شبيها
بشجرة الخوخ في الشتاء.

ليلة في الطريق

أوقد اغصان الصنوبرة
أجفف المنشفة على النار..
قريباً يحل الشتاء بصقيعه.

في إناء خمرتي
لاتسقطي ياطيور السنونو
كتلة طين .

تحت سقف من ازهار الكرز
مثل أبطال المسرحيات القديمة ،
انطرحت لأرقد في الليل .

أشجار الكرز في أوج أزهرارها .
غير أن الفجر مثلما هو دائما
هناك فوق الجبال النائمة ،

في عتمة أمطار أيار
شيء واحد لن يتعرض للغرق :
جسر فوق نهر سنتا .

صيد اليراع في نهر سنتا

لما تزل تتلامع في الأعين
أشجار الكرز الجبلية . . وحيالها
تتلامع اليراعات لهباً فوق المياه .

يخيل لك أن النواقيس ، هي الأخرى
ستقرع متجاوبة هذه اللحظة . .
هو زير الحصاد يتعالى صريره .

كم تتكاثف الأعشاب صيفاً!
لن تجد وريقة وحيدة منفرده
الا على ساق وحيد الورقة .

اشبه بفتى عليل البنية
ايتها الازهار المنسية في الحقول
عبثاً تذبلين .

شيدت الدار جيداً .
الى جانب منها
فرحة تلتقط العصافير الدخن .

يتشابه اللبلاب جميعا .
وثمار اليقطين العنقاء خريفاً؟
لن تجد اثنتين متشابهتين .

لم يعد الخريف بعيداً
حقول الرز والبحر
لون أخضر واحد

آه ، أبداً
أعياني أن أقارنك بشيء
ياهلال الليلة الثالثة

ساكنة في كبد السماء
تتعلق سحابة قائمة .
يبدو أنها تنتظر البرق .

آه ، شدما هي كثيرة في حقولها!
وكل واحدة تزهر بطريقتها . .
هنا تكمن مأثرة الزهور السامية .

حول الجسر المعلق
لف حياته كلها

هذا اللبلاب العاشق البري .

كنت فرحاً في البداية
ثم أخذت أشعر بكآبة ما . .
في زوارق الصيد العائمة تتوقد السرج .

على جبل العجوز المهجورة

حلمت مرةً برواية غابرة :
في الجبال تولول عجوز منبوذة
لاصديق لها غير القمر .

مرةً أقول للآخرين : وداعاً .
مرةً يودعونني هم . . وفي آخر الطريق
يكون الخريف في جبال كيسو .

تساقطت ثمار الكستناء من غصونها .
الى من لم يكن مرةً في هذه الجبال النائية
سأحملها هدية معي .

لاشيء غير القصائد .
كل ماجاء به الربيع الى الشاعر
في كوخه المبني من غصون الموز .

الى صديق

زرني
في وحدتي .
سقطت اولى اوراق الخريف .

نفد الرزُ في البيت . .
سأضع في اليقطينة
زهرة جمال المرأة .

هنا ذات يوم كانت تقوم قلعة . .
ليقص علي أخبارها لاول مرة
هذا النبع المتدفق في البئر العتيقة .

لم تزل تقف هنا أو هناك
جزرٌ من سنابل لم تحصد بعد .
طائر البكاشين يصرخ قلقاً .

الشاعر ريكا في رثاء زوجته

الغطاء لشخص واحد
في هذه الليلة الشتوية السوداء المتجلدة .
أية كآبة !

في يوم التطهير من الذنوب

نسيم عذب يهب ،
تقفز السمكة مطيطبةً . .
إنه الوضوء في النهر .

هي ذي أيام الشتاء .
ثانيةً أستند بظهري وحيداً
الى عمود وسط الكوخ .

رسالة الى الشمال

أتذكر عندما معاً
نتطلع الى الثلج؟ . . وفي هذه السنة
لابد أنه قد سقط ثانية .

قطع البوص لتغطية السقوف .
على السيقان المتبقية
يتساقط ثلج قليل .

في الربيع المبكر

فجأة أرى
من فوق اكتاف ردائي الورقي
نسيج عنكبوت يتنامى متمايلاً

أتنازل عن كوخي صيفا

وانت ياكوخي الصغير
في الربيع وجدت نزلاء لك :
ستصبح مأوى لهذه الاعشاب الطفيلية .

ينحسر الربيع
والطير ينتحب وعيون السمك
مترعة بالدموع .

وحتى رنين الناقوس
لن تسمعه مساء،، هنا، في الريف النائي .
هي ذي الأمسيات الربيعية .

على جبل أشعة الشمس

آه، أية بهجة مقدسة !
على الورقة، الورقة الخضراء الفتية
ينسكب نورُ الشمس .

هي ذي علامتي الهادية :
وسط أعشاب المروج العالية
رجل يحضن كومة قش .

الحديقة والجبال النائية
ترتجف، تتحرك، وتدخل
في البيت الصيفي المنفتح .

يستأصلون النبات الطفيلي، يحصدون .
بهجتهم الوحيدة في الصيف :
صيحة وقوق .

قد حصانك ايها السائق
الى هناك، عبر الحقول .
هناك يتغنى الوقوق

قرب صخرة الموت

سماً تتنفس هذه الصخرة .
من حولها تحمر الاعشاب
ويلتهب الندى .

في الطريق الى الشمال مصغياً لاغاني الفلاحين

هو ذا المنبع ، هي ذي البداية
لفن الشعر كله!
أغنية غرس الرز.

جزر صغيرة . . جزر صغيرة . .
والى مئات الشظايا
يتكسر البحر في ظهيرة صيف .

في ساحة معركة قديمة

هنا حيث تواري الأبطال ،
تبدو اعشاب الصيف
كالرؤيا .

الريح في مخفر سيراكافا القديم

أهي ريح غربية؟ شرقية؟
كلا ، قبل هذا أسمع كيف توسوس الريح
في حقول الرز .

أي نعيم هذا!
حقل رزٍ أخضر مبترد
وخرير مياه .

في السكون الشامل ،
صوت الزيز الدقيق
يتغلغل في قلب الصخرة .

أية سرعة هذه!
جاء نهر موغامي
بأمطار أيار كلها .

في ليلته الثالثة
فوق ذروة الجناح الأسود
يبعث الهلال برودة منعشة .

بحرارة اليوم المشمس
ذهب نهر موغامي
الى أعماق البحار .

بوابة المد . .
يغسل البحر البارد المنعش
مالك الخريف حتى صدره

أية برودة معتدلة ! على اغصان الصفصافة
تجفف أسماك ذئاب البحر الصغيرة .
أكواخ الصيادين على الساحل .

هذه المدقة الخشبية
اكانت يوماً ماشجرة خوخ
أكانت كاميليا؟

عشيه عيد تانابات

عيد لقاء النجمتين . .
حتى الليل عشية حلوله
لم يعد ليلاً اعتيادياً .

رحيباً يصطخب البحر
بعيداً حتىٰ جزيرة سادو
تحذر المجرة.

في الفندق

معي تحت سقف واحد فتاتان. .
ازهار الهاكي في ازهرارها. .
والقمر يبدو وحيداً.

أي عبير يبعثه الرز الناضج!
كنت أسير عبر الحقل، وفجأةً:
عن يميني خليج أريسو.

أمام قبر الشاعر إسيو المتوفى مبكراً

تحرك أيها التل!
هذه الريح الخريفية في العراء
آهتي المتوحدة.

حمراء، قانيةً كانت الشمس

في الفيافي المقفرة. . غير ان الريح الخريفية
لاذعة دونما شفقة.

بقعة أسمها الصنوبر

إسمٌ جميل هو. . الصنوبر.
على الصنوبر تميل الرياح
شجراً صغيراً وأعشاب خريف.

عن غصونها تتساقط ثمار العليق
تتطاير الزرازير مرفرفة لاغطة،
في رياح الصباح.

من حولك سهول موساسي
مامن سحابة واحدة هنا
تمس قبعة أسفارك.

مبتلاً، تحت المطر، يسرع عابر الطريق
غير أنه جدير بأن يغنىٰ عنه
فما هو أقل شأناً من الهاكي المزهرة.

خوذة سانئمودي

آه، ايها القدر القاسي!
تحت هذه الخوذة المجيدة
يصفر جدجد

أشد بياضاً من الصخور البيض
على منحدرات الجبل الحجري
هذه الزوبعة الخريفية.

عند الفراق

على المروحة
أردت أن اكتب اغنية وداع.
لكنها انكسرت في يدي.

في خليج سوروغا، حيث غرق ناقوس في غـابر الزمن

أين انت ايها القمر؟
كالنا قوس الغرق
تتوارى في قاع البحار.

فرت الموجة في غمضة عين.
وسط الأصداف الصغيرة، تبدو متوردةً
اوراق زهرة الهاكي المتساقطة.

لم يعد بمقدورها
أن تغدو فراشة.. عبثاً ترتجف
هذه الدودة في الريح الخريفية.

فتحتُ الباب ورأيت ناحية الغرب جبل ايبوكي لم يكن بحاجة الى ازهار كرز أو ثلوج، انه جميل في حدذاته

هكذا هو..
لاحاجة به الى ضوء قمر!
جبل إيبوكي.

يدركني الخريف وحيداً في بيتي.
ليكن! ساقطف ثمار التوت البري،
سأقطف الفاكهة من غصونها.

مطر بارد بلا انقطاع..
تتطلع الينا القردة المقرورة
وكأنما تسألنا دثارقش.

كم قد تطاول هذا المطر المنهمر!
في الحقول العارية
إسود قش الحصاد.

هي ليلة شتاء في الحديقة.
كان هلال السماء وصرير الزيز النائي
أشبه بخيط نحيل.

في قرية جبلية

تقص الراهبة
أخبار عملها السابق في البلاط..
من حولنا تتكوم الثلوج.

كم يبدو متقناً هذا الأرنب البري الثلجي!
لم يبق الاشيء واحد بأطفال:
لتتفنن في وضع شاربين له.

قل لي ابها الغراب
لأي غرض تتركنا طائراً
الى المدينة الضاجة؟

في بقعة ثلج ذائب،
يلتمع ليلكياً
سويق عشبة الهليون.

فوق النافذة تسقسق العصافير
وفي عليتها
تتجاوب الفئران.

كم هي ناعمة هذه الاوراق الفتية
حتى هنا، لدى هذه الاعشاب الطفيلية
عند هذا المنزل المهجور.

أوراق زهرة كاميليا..
ربما هو العندليب الذي عنه
قبعته من الزهور.

مطرُ ربيع..
لقد أطلعت كل بذرة باذنجان
وُريقتين.

فوق النهر القديم
ممتلئة بيراعمها
تعلو الضفة أشجار صفصاف.

اوراق اللبلاب الشجري..
لابد من سبب في ارجوانها الكامد
يقص أحداثاً غابرة.

على لوحة تصور رجلا يحمل في يده قدح خمر

مامن قمر، مامن ورود
وما هو في انتظار أي منهما..
إنه يتجرع خمرته وحيدا.

في العاصمة احتفل بعيد رأس السنة..

عيد الربيع.
إنما من يكون هذا الشحاذ بين الجموع
بكسوته الخشنة الرثية؟

هي حجارة قبر غطاها المطحلب.
تحتها ـ أفي يقظة أم في حلم؟ ـ
صوت هامس بالصلاة.

تدور اليعاسيب وتدور..
لاتستطيع تشبثاً
بساق العشبة الطرية.

لاتهمس لنفسك في ازدراء:
«كم هي صغيرة هذه البذور!»
إنها بذور الفلفل الأحمر.

فوق الجسر العالي.. اشجار صنوبر،
وبينها ترى أشجار كرز وقصرٌ
في العمق من الاشجار المزهرة.

في البداية ارتفعت فوق الاعشاب
ثم تعالت فوق الاشجار..
طيران قبرة.

بعيداً تتلاشى دقات ناقوس
غير أن اصداءها سابحة فوق المياه
أرج زهرة في الغروب.

نسيج عنكبوت في اهتزاز بطيء..
خيوط أعشاب السايكو الدقيقة
ترتعش في الغسق.

من الجهات الأربع
تتطاير اوراق ازهار الكرز

فوق بحيرة نيو.

انقضت الليلة الربيعية.
أضحى الفجر الأبيض
بحراً من اشجار الكرز المزهرة.

تصدح القبرة متغنيةً.
في الفيض يجيبها الدراج
بصيحة حادة.

فجأة، وقد أسقطتْ اوراقها،
أهرقت زهرة الكاميليا
قبضةً من مياه.

لايتبين المجرى تماما.
عبر غيض الخيزران
تعوم اوراق زهرة كاميليا.

ريح ربيعية هي.
رداً على أصوات بعضهم
يتجارب جبل ميكاسا.

هي ذي نزوات العارفين!
فوق زهرة بلاعبير
حطت الفراشة.

أمطار أيار بلا توقف.
تتطاول الخبازى
بحثاً عن طريق الى الشمس.

نبع جبلي بارد.
لم اكد اغترف حفنة ماء
حتى اصطكت أسناني.

اوراق شجر تتساقط..
كلا، انظر! على جانب من الطريق
تطير اليراعة مرفرفةً.

ليلًا على نهر سنتنا

كنا نتلذذ بمشهد اليراع.
إنما سفاننا لايعتمد عليه فهو سكران،
والموج يحمل الزورق كما يشاء.

شدما هي متوهجة هذه الحباحب
في استراحتها على غصون الشجر!
مبيتُ أزهارٍ مسافرة!

ومن ترى يستطيع القول
انها لن تعيش طويلا؟
صريرُ زيز الحصاد بلا توقف.

في عشتي القديمة
لن تحس بلسع البعوض تقريبا.
هذا كل ماستطيع تقديمه لضيفي.

أكانت ساعة صباح
أم ساعة مساء.. سواء لديك
ياأزهار البطيخ.

مزهرة، مثمرة معاً،
فجأة تفتني نبتة البطيخ بهذا كله
في موسمها الرائع .

كوخ صياد أسماك .
في كومة من الجمبري
يشتبك جدجد وحيد .

قال راهب حكيم: «إن تعاليم الطائفة الدزينية، حين يساء فهمها، تسبب للنفس تشويهاً كبيراً» أنا اتفق معه

ممجد هو الرجل الذي لايقول
عند التماعة البرق:
هي ذي حياتنا .

سقطت شعرة بيضاء
تحت الرأس من سريري
جدجد لجوج .

حطت الأوزة البرية المريضة
في الحقل، في ليلة باردة .
رقدة بلا رفقة في الطريق .

ليلة خريفية صافية،
بعيداً حتى النجوم السبع
تدوي دقات المخابيط .

«جبة القرد أولا!»
يسأل الغسالة، ضاربة المخباط،
سائسُ المقرور المتجول .

مذعورةً، مطاردةً
تتوارى العصافير المرفرفة
لائذةً تحت شجيرات الشاي،

حتى الخنزير البري
مدومةً، تحمله معها
هذه الزوبعة الشتوية فوق الحقول .

الخريف في أخرياته .
لكنها واثقة من الأيام الآتية
شجرة اليوسفي الخضراء

الى صورة صديق

عد الي!
أنا الآخر أحس بالكآبة
في الخريف المقفر .

وحيداً أتناول حسائي .
وكأن أحدهم يعزف على قيثارة . .
يتساقط البردُ فوق السقف .

في فندق على الطريق

موقد متنقل .
أينما تذهب ايها القلب المتجول
لن تجد راحة البال .

إشتدت وخزة البرد في الطريق .

أمن فزاعة الطير هذه
أسأل أكماماً لي؟

مجففة هذه السمكة من الأسكمري
وهزيل هذا الراهب المتسول
في البرد في يوم شتاء.

طوال الليل
يخيل لي أن اشجار الخيزران تتجلد،
أصبحت الدنيا مغمورةً بالثلوج.

متأخراً جاء المغني الجوال
الى القرية الجبلية.
كانت أشجار البرقوق مزهرةً.

من أين تأتي صيحة الوقوق؟
غلال غيض الخيزران الكثيف
تتسلل الليلة المقمرة.

في القرية

هذا القط الأعجف تماما
لايأكل غير عصيدة شعير واحدة.
ولما يزل يعشق.

الليل. ظلمة بلاقرار.
لابد انه قد أضاع عشه،
من مكان ملاّن طائر الشنقب.

من أين هذا الكسل المفاجيء؟

لقد أيقظوني اليوم بصعوبة.
أسمع أمطار الربيع.

غن لي، أنا الكئيب،
بصوت أشد حزناً
ياطير الوقوق البعيد.

ضربت كفاً بكف.
وهناك، حيث تجاوب الصدى،
يشحب قمر صيف.

عثرت على صورة رسمتها في طفولتي

أشم رائحة الطفولة..
وجدت رسماً قديماً:
نبتات خيزران صغيرة.

أمطار أيار المملة.
قصاصات ورق ملونة
على الحائط المتداعي.

تنث السحب رذاذها بلا انقطاع.
لاشيء يتألق غير الخبازى
وكأنها في نهارٍ مشرق.

في ليلة البدر

أهدى صديقي رزاً لي
أما أنا
فقد دعوته الى القمر نفسه.

من النهر يهب نسيم رائق .
كان الشاي طيباً والخمرة طيبة
في الليلة القمراء الطيبة .

رائحة أزمنة غابرة . .
كانت الحديقة قرب المعبد
مغمورة بالاوراق الميتة المتساقطة .

قمر الليلة السادسة عشرة

خفيفاً . . خفيفاً
لاح القمر في الغمام
وقد استغرق في تفكيره .

افتحو الباب .
دعوا ضوْ القمر
ينصب في معبد أو كيميدو .

إن أعشاب الكآبة
ملتفة حول عوارض الجسر . .
في وداعها ، اليوم ، مع القمر الساقط .

تتصارخ السمانى ،
لابد أنه الغروب .
الساعة تخمدُ عين الرخمة .

مع مضيفي
أصغي ، صامتاً ، الى اصوات المساء .
تتساقط أوراق الصفصافة .

فطرٌ صغير ابيض في غابة .
ورقة ما
تلتصق على قبعته .

كل يوم ، كل يوم
تشتد السنابل اصفراراً .
يتعالى صداح القبرات .

بيت منفرد
في سكون الريف . . حتى نقار الخشب نفسه
لن يدق علي باباً .

أية كآبة !
في قفيصه
يتعلق جدجد أسير .

يعدون عشاءنا من الشعرية .
كم تتوهج النار تحت القدر
في هذه الليلة الباردة .

في سكون الليل
لانأمة غير صرير الجدجد
خلف الصورة المعلقة على الحائط .

قطرات الندى المتلامعه . .
لاتنسوا ، في تألقها هذا ،
تمتلك مذاق كآبة خاصة .

ألنهكه غناؤه تماما ،
زيز الحصاد هذا؟

لم يعد غير قشرةٍ يابسة .

تساقطت اوراق الشجر .
لون واحد يغمر العالم كله .
لايسمع غير ولولة الرياح .

غرسوا أشجارهم في الحديقة .
ولكي تنشطها ،
تتهامس أمطار الخريف في هدوء .

كي تتأرج الزوبعة الباردة
في الخريف المتأخر
ثانية تتفتح الأزهار .

الضيف وصاحب الدار

زهرة نرجس وستارة بيضاء
يتراشقان
بالتماعات بياضٍ ناصع .

أقريباً ستهطل الثلوج الاولى؟
الترقب على كل وجه . .
فجأة يتلامع برق الشتاء .

صخور وسط اشجار صنوبر !
كم قد شحذت من تضاريسها
رياح الشتاء القارسة !

ينطلق الصقر عالياً
لكنما الصياد يمسكه بقوة .

جريش ثلج لاسع .

في الحقول الخريفية
تخضوضر الزروع ثانيةً . وفي الصباح
يتراءى الندى الثلجي كالازهار .

الثلوج تغمر كل شيء
في الغابة ،
في كوخها عجوز وحيدة .

عائداً الى إيدو بعد غيبة طويلة

في الأقل ، في آخر مطافي التاعس ،
مازلت سليمةً تحت الثلوج
ياسيقان البوص الجافة .

أسماك ذئاب البحر المملحة
تتعلق مكشرةً عن أسنانها .
أي بردقارس في حانوت السمك هذا !

إن بهاءاً خاصاً
في نبتة الكرستتيم المدعكة ،
وقد كسرتها الزوبعة

في أمسية خريفية كنت اجتاز بوابات راسيومون القديمة في كيوتو

أهي شجرة الها كي تلامسني . .
أم هو الشيطان قد أمسك برأسي

في ظل بوابة راسيومون؟

الراهب سينكا يبكي أباه

لما تزل أكمام جبته
الرمادية القاتمة
باردة اللون من مدامعه .

إنه لغراب شائه . .
لا غير أنه يبدو جميلاً فوق الثلوج
في الصبيحة الشتوية!

قبيل الزوبعة الشتوية

كأنما هي تنفض سخاماً ،
تشعب العاصفة المهاجمة
قمم الصنوبر .

في رأس السنة

لن أغبط السمك والطير
بعد اليوم .
سأنسى مصائب السنة كلها .

صمتت القطط المغرمة .
على مخدعي
يطل القمر الضبابي .

ربيع لا يرى!
على ظهر المرآة
وشي برقوق مزهر .

تغريد عنادل في كل مكان .
هناك عبر دغلة الخيزران
هنا . . فوق الصفصافة على الشاطيء .

من غصن الى غصن
تنحدر القطرات في هدوء .
مطر ربيعي .

عبر السياج
كم من مرة
رفرف جناح الفراشة ،

غرس الرز

لم يسرعوا برفع ايديهم بعد
حتى كان النسيم الربيعي
قد استوطن الشتلة الخضراء .

دعها كلها هنا ،
احزان قلبك المضطرب ،
لدى هذه الصفصافة الطرية

ماان يهب النسيم
حتى ترفرف الفراشة
من غصن صفصافة الى آخر .

أي حظ تحسد عليه!
بعيداً

عن العالم الباطل
شمالاً يزهر الكرز في الجبال .

أأنت ايضا
مازلت يقظى ، ثملة بفرح الازهار .
يافئران العليه؟

يتساقط المطر فوق أشجار التوت .
تتحرك بصعوبة على الارض
دودة القز المريضة .

على نصال المزالق ، فوق السقف ،
لما تزل بقايا من الشمس الغاربة .
الريح تهب باردة .

أغلقت الصدفة البحرية
فمها باحكام .
قيظ لايحتمل .

في حقولها أخذت نبتة الكرستنتيم
قائلةً : إنسي أيام الحر
ايتها القرنفلة .

منتقلاً الى كوخ جديد

ينشر القمر
اوراق الموز على الأعمدة
في الكوخ الجديد .

تحت ضوء القمر الجديد
تغرق الارض في عتمة الغسق .
حقول قمح .

تحت إشراقة القمر
حتى البوابات نفسها
تتقدم موجة المد العالية .

ما أن انطق كلمة
حتى تتجلد شفاهي
زوبعة خريفية .

كالسابق كان بوسعك
أن تظل أخضر . . انما لا
حل موسم قطفك ايها الفلفل الأحمر .

تهيء المواقد للشتاء .
كم هرم صانع المواقد الصديق!
ابيضت خصله تماماً .

الى تلميذ

اليوم تستطيع أنت الأخر
أن تفهم ماذا يعني أن تصبح شيخاً . .
في الضباب ، في الرذاذ الخريفي .

يوم شتاء

تسحق الباقلاء لوجبة العشاء .

فجأة تتعالى الضربات في الوعاء النحاسي .
أنتظر ايها الراهب المتسول .

فحم الموقد يتغطى برماد خفيف .
على الحائط
يتمايل ظل محدثي

من سنة الى سنة
تواصل القردة إضحاكها للناس
في قناع قرد .

ذكرى صديق مات في الغربة

كنت تقول ان اغنية العودة
تثير اشجانك . . اكثر منها شجناً
هذا البنفسج فوق القبر .

مودعاً الراهب سننكينا في رحلته

طارت الغرانيق .
توارى رداء الريش الاسود
في ضباب من ازهار .

أمطار متلاحقة .
لن تقلق الروح بعد اليوم
شتائل الرز في حقولها .

بعيداً يطير الوقوق
ويظل صوته من بعد
طويلاً على امتداد المياه .

تغتني الطيور نفسها
بأنغام هذه القيثارة .
تتراقص اوراق الزهور .

اسمعوا ياأطفال!
هاقد تفتحت أزهار اللبلاب النهاري .
هيا نقشر البطيخة

أحزنني سقوط المطر في عيد «لقاء النجمتين»

بعيداً جرف الجسر في السماء .
فوق الصخور ، على جانبي نهر
ترقد نجمتان وحيدتان ،

باكياً موت الشاعر رانران

أين انت يامتندي؟
لقد حطمت رياح الخريف
عكازي من التوت الراسخ .

زيارة قبر رانران في اليوم الثالث من الشهر التاسع

أنت الآخر كنت ترى
الى هذا المنجل النحيل . .
هاهو يلتمع فوق قبرك الساعة .

ذكرى الشاعر تودزونو

حل ضيفاً وانصرف

قمرنا الوضيء . . لم يبق غير الماء
فوق اركانها الاربعة .

لبلابة صباحية .
أغلقت منذ الفجر بوابتي
ياصديقتي الأخيرة!

قطرات الندى البيض
تهتز، دون أن تنسكب،
فوق شجيرة الهاكي المترنحه .

كمأة الحقل الاولى!
مازلت بعيدةً عن بالها
ياأنداء الخريف .

أية اشراقة في تفتح الكرسنتيم
أمام منزل البناء
بين أحجاره المتناثرة!

أعراف ديوك .
أكثر احمراراً منها
هذه الغرانيق التي حطت منذ حين .

وهل يهمك في شيء
ياطيور الاربعين . . ياطيور العقعق ،
أنك تذكرينني بالكهولة؟

يحمل البائع بطته القتيلة ،
هاتفاً ببضاعته . .
عيد أبيسوكو .

مديح القرى

كم هو طيب هذا الكرفس
من الحقول البعيد عند سفوح التلال ،
الحقول المغطاة بالجليد الأول!

ليس بمقدورها أن تنفض عن نفسها
قطرة ندى واحدة . .
الجليد فوق الكرستنيم .

كل شيء مغطى بقشارة الرز :
حافة الجرن
وازهار الكرستنيم البيض . .

أخذ الصبي مكانه على السرج
والحصان ينتظر .
انهم يجمعون الفجل البري الحار .

في القصر القديم

بالية منذ زمن بعيد ، هذه الصنوبرة
فوق الستائر الموشاة بالذهب .
الشتاء في الاركان الاربعة .

حطت البطة على الارض .
وبرداء من الريش
غطت ساقيها العاريتين .

فجلٌ بري لاذع . .
وحوار رجل عنيف

مع الساموراي.

أعمال كانا موتونوبو تعرض في حانوت الصور

.. فرشاة موتونوبو نفسه!
أية كارثة حلت بأصحابك!
يقترب العام من غروبه.

آه يامطر الربيع!
سيولاً تنهمر من السقف
حيال أعشاش الخريف

تحت مظلة مفتوحة
أتسلل بين الغصون.
الصفصاف في زغبه الاول.

لم يعد غير صفصاف النهر،
من سماء ذروته،
ينهل مطراً.

صفصافة خضراء
تلقي أطراف غصونها في المياه العكرة.
ساعة الجزر عند المساء.

كان بودي أن اكتب أشعاراً
لكنها لاتتوافق مع وجهي العتيق،
آه، ياشجرة الكرز المزهرة الاولى!

كنت متوجهاً بزورقي الى الكرز المزهر.
فجأة في بالي يتوقف المجذاف:
على الضفة أشجار صفصاف!

الى شاعر شيد له بيتاً جديداً..

كتابه على صورة رسمتها بفرشاتي.

لن تخيفها قطرات ندى:
عميقاً تختبيء النحلة
في اوراق زهرة عود الصليب.

ألرابية عند حافة الطريق.
بدلاً من قوس قزح،
أزهار أضاليا في حمرة الغروب.

برق في ظلمة الليل.
فجاة يشتعل بالشرر
وجه البحيرة الساجي.

عبر البحيرة تندفع الامواج.
لاأحد يحن الى الحر
غير غيوم الغروب.

في ظل الشجر
يستريح قاطفو أوراق الشاي،
مصغين الى وقوق يمر طائراً.

وداع مع اصدقاء

تفلت الارض من تحت القدم..
أتشبث بأيما نأمة.
حلت لحظة الفراق.

صوت عند ليب في الصيف . .
في دغلة الخيزران الفتي
يبكي شيخوخته .

في الطريق الى سوروغا
عبير تارنج مزهر،
رائحة اوراق شاي . .

من السماء القاتمة
أزح بانهر أوي الجبار
غيوم أيار .

طوال عمري على سفر!
أتسكع جيئة وذهابا
كأنني أعزق حقلاً صغيرا .

تنقل الفرس حمل القش الى المدينة .
خبياً تعود الى البيت :
برميل خمر صغير على ظهرها .

بأية طراوة تفرح
هذه البطيخة المغطاة بالندى،
بالثرى الرطب العالق بها!

حرارة الصيف في عزها!
شد ماتتلوى الغيوم
فوق جبل الرعد!

يرسم الخيزران بفرشاته
صورة البرد المعتدل نفسه
في أحراش قرية ساغا .

«الشلال الصافي» . .
في المياه المضيئة
تسقط إبرة صنوبر .

ممثل يرقص في حديقة

عبر ثغرات القناع
تتطلع عينا الممثل الى هناك
حيث يعبق اللوتوس،

زيارة الى مقبرة الأسرة

بخطى بطيئة تتقدم الأسرة الى المقبرة .
الشيوخ بشعرهم الابيض
يتوكأون على عكازاتهم .

حين نعيت الي الراهبة دزوتي

آه، لاتظني أنك
من اولئك الذين لاقيمة لهم في العالم!
يوم الصلاة على الغائب .

ثانية في القرية

شد ماتغيرت الوجوه!
إنني أقرأ شيخوختي عليها،
كلها شبيهة بطبيخ الشتاء . .

قرية هرمة .
على الغصون ثمار الخرمة الحمراء
قرب كل بيت .

منخدعاً بضوء القمر
كنت أفكر : انها ازهار الكرز .
كلا . . حقل من نبات القطن .

قمر فوق الجبال ،
الضباب عند السفوح ،
الحقل تفوح بمثل الدخان .

على الشمس تتعلق غمامة
عبرها
مائلة تمر الطيور المهاجرة .

لم تنضج الحنطة السوداء بعد .
في القرية الجبلية
يعرضون على ضيوفهم حقولاً مزهرة .

بأي شيء يتغذى الناس هناك؟
بيت متداع على الأرض
تحت صفصاف الخريف .

آخر أيام الخريف .
قشرة الكستناء
تفتح راحتيها منذ زمن .

هاقد بدأو ايجففون
قش الفلة الجديدة .

كم جاءت مبكرة . . أمطار هذه السنة !

عبير كرستنيم . .
في هيا كل نارا العريقة
تماثيل بوذا القائمة .

يالهذا الطريق الطويل !
تتكاثف الأمسية الخريفية
ولا أحد من حولك .

أي شيء يجعلني ، بمثل هذه القوة ،
أحس بشيخوختي هذا الخريف؟
سحب وطيور .

في بيت الشاعرة سونومي

كلا . . لن ترى هنا
ذرة غبار واحدة
على بياض الكرستنيم .

في أخريات الخريف .
في وحدتي أفكر :
ترى كيف يعيش جاري؟

على فراش المرض

مرضت في الطريق .
ولم يزل حلمي دائراً ، راكضاً
فوق قش الحقول .

اشعار من دفتر الشعر

«عظام تبيض في الحقول»

ربما تبيض عظامي
بفعل الرياح .
قلبي تخترقه البرودة .

تحزنكم صيحات القردة؟
اتعرفون كيف ينتحب الرضيع
وقد هجر وحيداً في رياح الخريف؟

أخذتني سنة من نوم فوق حصاني .
أرى القمر البعيد عبر النعاس ،
ودخاناً مبكراً في مكان ما .

ليلة بلاقمر . ظلام ،
تتشبث الزوبعة معانقة
صنوبرة في عامها الألف .

في الغدير تنظف الفتيات البطاطة
لوكنت في رفقة الشاعر سايكو
لتغنين تحية له

اوراق اللبلاب الشجري متراعشة .
في دغلة الخيزران الصغيرة
تتململ العاصفة الاولى

خصلة من شعر أمي

حين احملها بيدي
سيذوب ـ كم هي حارة دموعي
ثلج شعرها الخريفي

في حديقة دير قديم

ثابتة تقفين ايتها الصنوبرة!
كم من راهب قضى نحبه هنا ،
كم من لبلابة ذوت .

ليلة في معبد جبلي

آه ، دعيني اسمع ثانية ،
كيف يدق مخباطك حزنياً في الظلمة
يازوجة رئيس المعبد .

فوق القبر المنسي
تتكاثف أعشاب الحزن .
أي شيء يحزنك ايتها الاعشاب .

ميتة هي الحقول والأحراش
في الرياح الخريفية .
واختفيت أنت الأخر يامخفر فوقا .

في الفجر الشاحب
تبيض صغار السمك
خيوطاً على الرمال

قرب خرائب معبد قديم

عشبة الحزن نفسها

ذابلة هنا.. أأدخل الخمارة الصغيرة؟
أم اشتري رغيف خبز؟

صدفة تذكرت استاذ «الاشعار المجنونة» تيكوساي.. قديماً كان يتسكع في هذه الدروب

«اشعار مجنونة».. زوبعة خريفية..
آه كم ألوح في أطماري هذه
شبيهاً بالمتسول تيكوساي.

أسمع ايها التاجر!
أتود أن أبيعك هذه القبعة،
هذه القبعة المغمورة بالثلوج؟

حتى على الجواد العابر
تتفرج ملياً.. أية طريق مقفرة هنا،
أي صباح ثلجي ناصع!

أعتمت الدنيا فوق البحر
لاشيء غير صرخات البط البري
مبهماً يتراءى بياضه في البعيد.

هاهي السنة القديمة تنقضي
ولم ازل بقبعتي الورقية
ونعلين من صندل.

صباح الربيع..
فوق كل تل لاإسم له
ضبابة شفافة.

طوال الليل أتهجد في المعبد.
أسمع خفق نعلين. أنه الراهب الجليدي
يتمشى في الجوار.

الى صاحب حديقة البرقوق

آه، كم هو ابيض البرقوق المزهر!
لكن اين هي غرانيقك ايها الساحر؟
أم انها سرقت بالأمس؟

في زيارة ناسك

جليلة تقف،
غير ملتفتة لأزهار الكرز،

شجرة

ليكن ثوبي مبتلاً،
يأشجار الخوخ المزهرة في فوسيمي.
إنصبي، إنصبي ياقطرات.

سائراً كنت في ممرجبلي.
فجأةً أحسست بارتياح:
أزهار بنفسج في الاعشاب المتكاثفة.

مبهمة تتلوى في الظلمة
اغصان شربين،
الكرز في أوج أزهاره في الضباب

في الظهيرة جلست لأستريح خمارة طريقٍ صغيرة

غصون أضاليا في أصيص،
وفي الظل منها
تسحق امرأة أسماك بكلاه.

يتراءى العصفور
وكأنه يتمتع
برؤية اللفت المزهر في حقله.

بعد فراق عشرين سنة التقي بصديق قديم

طويلين كان عمرانا..
وبينهما ـ حية لم تزل ـ
أغصان الكرز المزهرة.

هيا لنرحل معا.
سنأكل من سنابل الطريق
وننام فوق الشب الأخضر.

موت صديق

آه، أين أنت يازهرة الدراق؟
انني اتطلع الى ازهار الشلجم
ومدا معي في انهمار.

وداع مع تلميذ

تخفق الفراشة باجنحتها
تريد أن تترك تذكار منها
لزهرة الخشخاش البيضاء

وأنا اغادر بيتاً مضيافاً

من قلب زهرة عود الصليب
تدب النحلة متباطئة.
آه، كم هي غير راغبة.

كان مهراً فتيا
مرحاً يرعى السنابل.
استراحة في الطريق.

أشعار من دفتر السفر
«رسائل الشاعر الجوال»
في اليوم الحادي عشر من الشهر التاسع
أرتحل الى مكان بعيد

المتجول!
هذه الكلمة ستكون إسماً لي.
أمطار خريفية لاتنقطع.

«آه، انظروا، انظروا،
ماأشد الظلمة على رأس النجمة!»
تئن النوارس فوق البحر.

حتىٰ العاصمة، هناك بعيداً،
يتبقىٰ من السماء نصفها.
سحب ثلجية.

الشمس في يوم شتاء
يتجلد ظلي
علىٰ ظهر الحصان.

ضفة ايراكودزاكي.
هنا في العراء الرحيب المقفر
تسعدني رؤية الحدأة.

كم قدتساقط من ثلوج!
ومع هذا، في مكان ما، يسير البشر
عبر جبل هاكوني.

سأسوي من غضونه كلها!
سأذهب مدعواً، لاتمتع برؤية الثلج،
في هذا الرداء الورقي القديم.

في حديقة ثري

لم يجتذبني شيء آخر
غير شذىٰ البرقوق
الىٰ هذا المنزل المكتظ بالمؤونة.

لم يبلغ بعد الايومه التاسع،
إنما تعرف الحقول والجبال:
الربيع جاء مرة اخرىٰ.

يزقّ من أعشاب السنة الماضية.
ليس طويلاً بعد
اول نسيج عنكبوت.

هناك حيث كانت تتعالى تماثيل بوذا
قديماً

نسيج العناكب في الأعالي.
ثانية أرىٰ صورة بوذا
فوق القاعدة الخالية.

في حديقة الشاعر الراحل سنكينا

كم ايقظت في نفسي
من ذكريات
ياأشجار الكرز في الحديقة القديمة.

في زيارة هيكل إيسي

لاأدري فوق أية شجرة
تتفتح هذه الأزهار،
غير أنني أشم عبيرها..

خرائب هيكل علىٰ جبل بوداي سان

قص علي
أخبار هذا الجبل الحزينة
ياجامع أعشاب الطبخ.

لقاء مع عالم من المنطقة

قبل أي شيء أخر سأسأله :

كيف تدعى باللهجة المحلية

هذه القصبة الفتية .

لقاء مع شاعرين : الأب والابن

من جذر واحد

تنمو شجرتا خوخ . . قديمة وفتية .

الاثنتان تضوعان شذى .

زيارة كوخ فقير

نبتة البطاطة في الباب .

أهلكتها ، متكاثفةً ،

عساليج العشب الفتية .

لنرحل ! سأريك

كيف يزهر الكرز في يسينو النائية

ياقبعتي القديمة .

منهكاً ، منهكاً أدركت مبيتي

راجلاً ،

فجأةً . . ازهار الوستاريا المتسلقة .

أكثر علواً من القبرات المحلة

جلستُ في الأعالي لأستريح

فوق ذروة الوهدة الجبلية .

شلال بوابة التنين

أبشجار الكرز عند الشلال . .

الى محب الخمرة الطيبة

سأحمل غصناً منها هديةً له .

لا لأحد الا لخبير الأنبذة الجيدة

سأصف انصباب الشلال

في رغوة من زهور الكرز .

تتساقط في حفيف

أوراق الورود الجبلية .

هدير شلال بعيد

أحس ، من جديد ، في قلبي

بكآبة . . متذكراً أمي وأبي .

صيحة دراج متوحد .

أخيراً

في مرفأ فاكا النائي

أدركتُ الربيع المرتحل .

زيارة مدينة نارا

في عيد ميلاد بوذا

جاء الى العالم

هذا الظبي الصغير .

وداع صديق قديم في نار

سنفترق أنا وأنت
كما تتشعب من جذر واحد
فروع قرن الوعل .

في الحديقة ، حيث ينفتح السوسن ،
في حديث مع قديم . .
أية مكافأة لمتجول !

لم أشاهد البدر الخريفي على ضفة سوما

يضيء القمر . . إنما ليس كذاك .
كأنني لم أجد مضيفي . .
الصيف على ضفة سوما .

قبل أي شيء آخر
رأيت وجه السماك تحت اشعة الفجر ،
بعد ذلك . . نبتة الخشخاش المزهرة

صيادو السمك يرعبون الغربان .
تحت نصال السهام المسددة
صبيحة الوقوق المضطربة .

هناك ، الى حيث يطير الوقوق
صارخاً قبيل الفجر ،
أي شيء هناك ! جزيرة نائية .

ناي سانيمودي

معبد سومادیرا .

أسمع أنين ناي لايلمسه أحد
في أجمة الشجر المظلمة .

ليلة في سفينة ، في خليج أكاسي

اخطبوط في المصيدة .
يرى حلماً . . حلماً قصيرا
تحت قمر الصيف .

هوامش

١ - الريح تمهد سريره: قد تلقي الأسرة المدقعة بوليدها الى الطريق عاجزةً عن إطعامه .

٢ - تعج أعشاب البحر : تبدو صغار السمك شفافةً جداً . . فيتصورها الناظر قطع ثلج ستذوب حالا .

٣ - يوم المد العالي : هو اليوم الثالث من الشهر الثالث حسب التقويم القمري الياباني . . وفي الوقت الذي يجمع فيه الصيادون الرخويات على الساحل . . يبحث الفلاحون عن القواقع ، طعاماً لهم ، في حقول الرز المغمورة بالمياه .

٤ ـ رداً على تلميذ: تعتبر هذه الهوكو توبيخاً لشاعر كان يضع الشعراء في مكانة تسمو على غيرها من البشر.

٥ ـ الوقوق: من الطيور الغابية المهاجرة. عادة لايبني عشاًله. فهو لايحضن بيضه بل يضعه في عش طائر آخر وانواعه كثيرة. يعتبر صوته لدى اليابانيين من الاصوات المحببة الى النفس

٦ ـ في بيت كاقانو سوخا: كان خبيراً في مراسم حفلات الشاي. وهي قائمة على مبدأ العمل على نسيان العالم الباطل تمشياً مع التقاليد المتوارثة.

٧ ـ الكرستنيم: من نباتات الزينة. ذاهب بهية بيضاء مركبة.

٨ ـ تتطاير على الارض: كتبت في ذكرى صديق

٩ ـ هذه ثروتي كلها: تجفف اليقطينة (ثمرة القرع) وتفرغ من لبها. وتستخدم وعاءاً لحفظ الرز أو غيره من الغلال. يقول خفيفة. أي خالية. وفي جنوبنا العراقي نجعل من اليقطينة المجففة أناءاً للبن ايضا.

١٠ ـ سحابة من أزهار الكرز: اوينو وأساكوسا. منطقتان مختلفتان في مدينة إيدو (طوكيو حالياً). حين تزهر اشجار الكرز تشيع في الهواء ضباباً خفيفاً، خلاله تبدو الاصوات مبهمة لايعرف أين تحدث.

١١ ـ أمطار أيار: الشهر الخامس من التقويم القمري (أيار ـ حزيران) في اليابان فترة سقوط الامطار الموسمية.

١٢ ـ كانت السحب منتفخة: فودزي اسم جبل.

١٣ ـ رأس ايراكودزاكي: الطرف الجنوبي من شبه جزيرة آتومي في مقاطعة آيتي حاليا. والرأس، هنا الجزء البارز الممتد من اليابسة في البحر او البحيرة.

١٤ ـ جسر فوق نهر ستنا: كان طول الجسر حوالي ١٧٥ متراً. كان ممتداً فوق النهر عند منبعه من بحيرة بيغا.

١٥ ـ صيد اليراع: يعتبر اليراع أو الحباحب من التسليات المحببة لدى اليابانيين. كان الشاعر قد تمتع منذ حين بمنظر الكرز المزهر. وحيال الحباحب الملتمعة لما يزل يرى الكرز مشهداً متخيلاً في ذهنه.

١٦ ـ على جبل العجوز المهجورة: يبدو هذا الجبل، في الليالي المقمرة، فاتناً، جميلاً اما اسمه فهو مرتبط باسطورة قديمة تقول: إن رجلا، وقد صدق وشاية زوجته، مضى بخالته الهرمة، وكانت بمثابة أم له، الى الجبل وتركها وحيدة هناك. لكنه، وقد رأى كيف يشرف القمر على الجبل، ندم على فعلته وعاد بخالته الى البيت.

١٧ ـ جبال كيسو: تقع في مقاطعة ناهانو. قديماً كان يمر من هناك طريق كبير الأهمية، رابطاً مركز البدر مع اقاليمه الشمالية.

١٨ ـ يوم التطهير: في الشهر السادس من التقويم القمري الياباني، أي في شدة الحر. كانت تقام، قديماً، طقوس التطهير من الذنوب بالغسل والوضوء في مياه النهر.

١٩ ـ جبل اشعة الشمس: على سفوحه أقيمت معابد كثيرة.

٢٠ ـ صخرة الموت: في مقاطعة تاتيهي ثمة صخرة، ينبثق بالقرب منها غاز سام من الارض. يقتل الطيور والحشرات. تقول الاسطورة: كانت الصخرة، في الأصل، ثعلباً قتيلاً وقد تحول. وقديماً وضع جنب الصخرة حجر نقشت عليه هذه الهوكو: السحب وحدها، تستطيع في سمائها العالية، الطيران فوقك ايتها الصخرة.

٢١ ـ مخفر سيراكافا: في بداية القرن الخامس كان هذا المخفر بوابة العاصمة الشمالية. كتب الشاعر نوين (٩٨٨ ـ ١٠٥٠) قصيدة

محتوى العدد

نيسان النصر والميلاد — رئيس التحرير

دراسات اولى

من ادب الشعوب

متابعات

كتاب العدد:

الثقافة الاجنبية : دائرة الشؤون الثقافية والنشر   شارع الخلفاء بغداد هاتف : ٤١٦٩٣٨١

ATH - THAKAFA AL - AJNEBIAH
(Foreign Culture)
A LITERARY QUARTERLY MAGAZINE
Cultural Affairs and Publishing - Office
The Caliphs Street Baghdad, IRAQ.
Editor in Chief
Yaseen Taha Hafidh

الاشتراكات : داخل العراق ٤ دنانير   المؤسسات الرسمية ٦ دنانير   خارج القطر ٢٠ دولارا

ترسل الى : الوحدة الحسابية ـ دائرة الشؤون الثقافية والنشر ـ بغداد

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ـ بغداد (١٢٤١) لسنة ـ ١٩٨٠   دار الحرية للطباعة ـ بغداد

تصميم الغلاف : نهلة محمد عبدالوهاب   التصميم الداخلي : سلمى موسى

ATH - THAKAFA AL - AJNEBIAH

A LITERARY MAGAZINE

Issued by the Ministry of Culture and Information

Baghdad

توزيع الدار الوطنية للتوزيع والأعلان

دار الحرية للطباعة ـ بغداد

السعر ٦٠٠ فلس

٣٥٠ مليم في مصر